

VALOKUVALLISTETTU LUONTO

I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä

Kati Lintonen

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Arpeanumin auditoriossa
perjantaina 4. marraskuuta 2011 klo 12.

Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistoria

© Kati Lintonen

Jäljennöskuvat Suomen valokuvataiteen museo ja Kati Lintonen, kuvankäsittely
Virve Laustela ja Harri Tahvanainen /Suomen valokuvataiteen museo

ISBN 978-952-10-7195-9 (nid.)
ISBN 978-952-10-7196-6 (PDF)
<http://ethesis.helsinki.fi>

Unigrafia Oy
Helsinki 2011

SISÄLTÖ

Kiitokset

JOHDANTO

1. Tutkimuksen lähtökohtia – valokuva maailman omakuvana	7
2. Luonto, valokuva ja valokuvallistaminen – pääkäsitteiden tarkastelua	11
3. Tutkimuskysymykset, tutkimuskohteen rajausta ja tutkimuksen metodinen kehys	16
4. Tutkimuskenttä ja -kirjallisuus	23
5. Alkuperäislähteet ja arkistot	29
6. I. K. Inhan tuotanto ja luontoympäristö	31
7. Väitöskirjan rakenne	34

I SUOMALAISKANSALLINEN NÄKÖKULMA

1. Inhan ensimmäinen maisemakuvausmatka 1892 – pittoreskia ja ylevää etsimässä	38
1.1. <i>Vuosisadan vaihteen luontokäsityksistä – pittoreski näky ja ylevä näkeminen</i>	38
1.2. <i>Pittoreski ja ylevä varhaisessa luontomaisemavalokuvassa</i>	44
1.3. <i>Inhan kuvausmatkan odotukset</i>	48
1.4. <i>Hirveäkallio (1892), pimeästä kirkkauteen</i>	56
2. <i>Finland i bilder. Suomi kuvissa</i> -valokuvateos (1895–1896) Valokuva kanonisoi luonnonkauneuden kansalliskuvastoon	61
2.1. <i>Lähtökohtana vues pittoresques -kirjallisuus ja topeliaaninen perinne</i>	64
2.2. <i>Luonnonkauneutta, rahvasta ja töllipahasia etsimässä – Finland i bilder -kirjaa edeltäneet odotukset</i>	67
2.3. <i>Isänmaan kolme ilmettä: historiallinen, luonnonkaunis ja moderni</i>	73
2.4. <i>Finland i bilder -teoksen moniaatteellinen kansi</i>	81
2.5. <i>Luonto modernisaation kehyyksenä ja hyödykkeenä – snellmanilainen luontonäkemys</i>	85
2.6. <i>Finland i bilder -teos osana 1970-luvulla alkavaa suomalaisen valokuvataiteen legitimaatiota</i>	89
3. Valokuva maisemakuvaston kaanonin jatkajana ja uudistajana	95
3.1. <i>Imatrankosken kuvahistoriaa</i>	95
3.2. <i>Inhan Imatra – unelma ja pettymys</i>	99
3.3. <i>Välittyneisyys ja moniaistisuuden illuusio valokuvassa</i>	101
3.4. <i>Valokuvallistaminen kansallisaatteellisena luontomaiseman arvottajana</i>	105

II LUONNON SUOJELEMISEN NÄKÖKULMA

1. Valikoivaa luonnon suojelua – kaskimaiden idylli ja metsänraiskiot	111
1.1. <i>Metsänkätön ja tukkiliikkeen kritiikki</i>	111
1.2. <i>Kiistellyt kaskimaat – puolesta ja vastaan</i>	116

1.3. <i>Metsänraiskioiden keskellä, Sortunut sävel -artikkeli</i>	123
1.4. <i>Reservaattien ja vesakkojen puolesta</i>	127
2. Erämaa ideaalin luonnon kuvana	132
2.1. <i>Luonnon syvin olemus: jylhä ja synkkä erämaa</i>	132
2.2. <i>Erämaan romanttinen malli</i>	135
2.3. <i>Murtuva erämaa-idylli: kansanrunon vai raatajan katse</i>	140
2.4. <i>Välineellisistä arvoista kohti luonnon itseisarvoa</i>	143
3. Valokuvallistaminen argumentaationa ja ihmettelynä	147
3.1. <i>Valokuva luonnon suojelun argumenttina</i>	147
3.2. <i>Kasken valokuvallistaminen ja valokuvan osoittamisen ele</i>	149
3.3. <i>Sortunut sävel -artikkelin valokuvat ja kasvun ihme</i>	158
3.4. <i>Pyhät puut – Lohjan tammilehtojen valokuvat</i>	161
III MAAILMAN YMMÄRTÄMISEN NÄKÖKULMA	
1. Luontoympäristöstä ihmisen luontoon – valokuva ja laulaja-tietäjän luonto	170
1.1. <i>Kareliaanimatkalla 1894 muinaisuskon maassa</i>	170
1.2. <i>Itseä etsimässä sankaruuden ja luonnonnostatuksen kautta</i>	174
1.3. <i>Vienan Karjalan valokuvat</i>	179
1.4. <i>Miihkali, sokea runonlaulaja (1894)</i>	187
1.5. <i>Myyttinen sokeus ja suljetut silmät -motiivi sisäisen näkemisen ilmentäjinä</i>	193
2. Metsän valokuvallistaminen maailmassa olemisena ja maailman ymmärtämisenä	200
2.1. <i>Sulkeutuva ja virtaava metsätila</i>	200
2.2. <i>Metsän kaaos ja metsän huone: Kuopion Laivonsaari (n. 1893) ja Sortavalan Haavuksen saari (n. 1893–1895)</i>	204
2.3. <i>Moniaistinen ja uppouttava metsän sisus -kokemus</i>	208
2.4. <i>Kasvokkain puiden kanssa – Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä (1903–1904)</i>	214
3. Veselementti ja veden valokuvallistaminen maailman ymmärtämisessä	220
3.1. <i>Veselementin kuvittelu ja veden kolme bachelardilaista arkkityyppiä</i>	220
3.2. <i>Puro-valokuvaessee (1914–1915, 1925)</i>	228
3.3. <i>Valokuvien kertomaa melankoliaa</i>	234
3.4. <i>Veden valokuvallistaminen, moniaistisuuden kuvittelu ja valokuvan kajahtelu</i>	238
3.5. <i>Melankolian väistöliike ja valokuvallistaminen fenomenologisena reduktiona</i>	241
LOPUKSI	246
Tutkimusaineistona käytetyt I. K. Inhan julkaistut kirjoitukset	250
Lähteet ja kirjallisuus	252
Kuvaliite	287

KIITOKSET

Siirtyessäni työelämästä valmistelemaan väitöskirjaani tärkeäksi kysymykseksi nousi kohdallani aluksi, mikä erottaa taidehistorian väitöskirjan kirjoittamistyön journalistisesta tai esseistisestä kirjoittamisesta. Vuosien kuluessa asia selkeytyi monelta kantilta, mutta ratkaisevaksi tekijäksi osoittautui asia, jota en ollut osannut aluksi nähdä koko sen merkittävydessä. Tiedeyhteisön ja kollegoiden moninainen rooli avautui yliopiston tohtorikoulutettavalle, kuten virallinen tittelini tuolloin kuului, vähitellen.

Nyt, vuosien työrupeaman jälkeen tiedän vastauksen: tieteellisen työn ensimmäinen edellytys on tieteentekemisen kenttä – se yhteisö, jolle työtäni kirjoitan ja jossa se saa palautteensa. Ehkä siksi tätä kirjoittaessa sana kiitos tuntuu jopa riittämättömältä. Lukuisat seminaarit, tapaamiset ja keskustelut kannattelevat työtäni ratkaisevasti. Jokainen väitöstyöni johdattamana kohtaamani ihminen on osaltaan edistänyt työn kehittymistä ja valmistumista. Kiitos teille kaikille, olette mielessäni, vaikka tässä on mahdoton mainita nimeltä jokaista!

Väitöstyölläni on ollut monta kotia, joista yksi tärkeä on tämänhetkinen työpaikkani, Suomen valokuvataiteen museo, jossa jo vuoden 2005 aikana perehdyin Börje ja Dagmar Söderholmin apurahan turvin varhaiseen suomalaiseen luontomaisemavalokuvaan. Tärkeää aiheeni täsmentymiselle oli museon sen aikaisen johtajan, Asko Mäkelän, kutsu kuratoida näyttely *I. K. Inhan* tuotannosta. 2006 avattu *Hymyilevät rannat – I. K. Inhan luonnon hurmaus ja melankolia* -näyttely sekä -julkaisu loivat pohjan, jolta näkökulmani ja tutkimuskysymykseni vähitellen tarkentuivat. Näyttelyä kootessani sain myös hienon mahdollisuuden tutustua Aamu Nyströmin *I. K. Inhan* lukuisia valokuvia käsittävään yksityiskokeelmaan sekä Tuomo-Juhani Vuorenmaan arkistomateriaaleihin.

Ratkaisevaa koko väitöstyöni valmistumiselle on ollut kolmivuotinen osallistuminen professori Kirsi Saarikankaan johtamaan Suomen Akatemian projektiin. *Luonnon, maiseman ja sukupuolen esittäminen ja aistiminen* -tutkimusprojekti tarjosi taloudellisen turvan ohella inspiroivan työympäristön Kristiina-instituutissa. Kiitokset Kirsi ja projektikollegat Hanna Johansson, Venla Oikonen ja myöhemmin joukkoon liittynyt Eva-Maria Korsisaari monista idearikkaista ja antoisista keskusteluista. Hannalle erityiskiitos koko väitöstyöni ajan jatkuneesta tuesta ja avusta. Eva-Marialle kiitos tekstini huolellisesta lukemisesta ja tärkeästä palautteesta. Kiitos myös Kirsi Saarikankaan vetämälle Kristiinan monitieteiselle tutkijaseminaarille, muiden muassa Aino-Maija Hiltuselle, Kirsi Kinnariselle, Topi Lappalaiselle, Mianna Meskukselle, Anna Moringille, Maija Urposelle, Anne Soroselle ja Maria Svanströmille avartavista näkökulmista ja avoimen keskustelun ilmapiiristä. Kirsi Kinnarista kiitän vielä huonetoveruudesta, monista lämpimistä juttuhetkidä, jotka helpottivat ja auttoivat eteenpäin.

Kirsi Saarikangas on toiminut työni ohjaajana, jonka salliva ja kuunteleva ote sopi minunlaiselleni kirjoittajalle loistavasti. Helsingin yliopiston taidehistorian alalta työni innostavina ohjaajina ovat aluksi olleet professorit Riitta Nikula ja Riitta Konttinen. Taidehistorian tutkijaseminaarissa tuolloin vallalla ollut

prosessikirjoittamisen ote ja seminaarien tuki ja palaute edesauttoivat kirjoittamistyön mutkissa ja vastamäissä. Kiitos professori-Riitat, Tutta Palin, Renja Suominen-Kokkonen sekä muiden muassa Susanna Aaltonen, Anna-Maria von Bonsdorff, Julia Donner, Mia Hipeli, Marja-Leena Ikkala, Elina Räsänen, Hanne Selkokari ja Juha-Heikki Tihinen. Vielä kiitos professori Ville Lukkariselle tärkeistä kommentteista.

Merkittävä apu väitöstyön kirjoittamisessa on kohdallani ollut kahdella teemaseminaarilla. Dosentti Harri Kalhan ohjauksessa syntyi ainutlaatuinen keskustelupiiri, jossa uskalsimme kohdata tutkimustyön kiperimpiäkin kysymyksiä. Kiitos rohkeudestanne ystävät Harri, Leevi Haapala, Kati Kivinen, Patrik Nyberg, Riitta Ojanperä, Tiina Purhonen ja Anna-Kaisa Rastenberger. Anna-Kaisalle vielä erityiskiitos pitkään jatkuneesta tutkijantyön nousu- ja laskukausien jakamisesta. Toinen teemaseminaari syvensi dosentti Kari Kotkavaaran vetämänä nationalismitutkimuksen tuntemustani ja tarjosi oivan keskustelutilan. Kiitos siitä Karin ohella kollegoille: Petja Hovinheimo, Hanna Kemppi, Marja-Terttu Kivirinta, Hanna-Leena Paloposki, Anne-Maria Pennonen, Anna Ripatti ja Maria Vainio-Kurtakko. Jyväskylän yliopistossa väitöstyötään samaan aikaan valmistelleelta Virpi Mäkiseltä sain myös työhöni arvokasta apua.

Loppuvaiheen tarkistustyön äärellä haluan kiittää väitöstyöni esitarkastajia, professori Pauline von Bonsdorffia ja professori Maunu Häyrystä, tärkeistä ja rakentavista ehdotuksista, joiden pohjalta saatoin selventää ja korjata tekstiäni. Kiitän myös Maunu Häyrystä suostumisesta vastaväittäjäkseni ja Kirsi Saarikangasta kustoksen tehtävän hoitamisesta.

Koko kirjoitusprosessini ajan olen saanut nauttia viisaan ja syvällisesti läsnä olevan ystävän tuesta: kiitos väitöstyöni salaohjaaja, Suomen valokuvataiteen museonjohtaja Elina Heikka! Kiitos koko museon väki; ennen kaikkea Jukka Kukkonen, suomalaisen valokuvahistorian tiedonhaltija nro 1.

Kiitos läheisilleni tuesta ja rakkaudesta: Ilmo, Salla ja Samuli, Pekka-isä, Minna-sisko, Siru-ystävä ja kaikki te rakkaat!

Omistan työni äidilleni FT Anna Louhivuorelle, joka väsymättä toimi tekstieni lukijana ja palautteen antajana ja joka omalla esimerkillään osoitti, että ikävuodet eivät ole este uuden ja kiinnostavan työprojektin aloittamiselle.

Kirkkonummen metsämökissä 1.8.2011

Kati Lintonen

JOHDANTO

1. Tutkimuksen lähtökohtia – valokuva maailman omakuvana

Yksi valokuvahistorian varhaisimpia ja tunnetuimpia teoksia on brittiläisen kemistin, kielitieteilijän ja valokuvaajan William Henry Fox Talbotin *The Pencil of Nature* (1844–1846). Kirjan nimen metafora valokuvasta luontoa piirtävänä kynänä viittaa kahteen perustavaan tutkimuskysymykseen: millaisena luontoa on ajateltu ja millaisena tapahtumana tai tekona luonnon valokuvallistaminen¹ on ymmärrettävissä. Tutkimusongelmani juontaa juurensa näin yhteen valokuvaa sen keksimisestä lähtien ympäröineeseen keskusteluun: pohdintaan valokuvasta eräänlaisena maailman omakuvana.

Valokuvaan kohdistuvat odotukset olivat sen kehittelyn aikoihin 1800-luvun alkupuolella suuret; erityisesti valokuvan teknisiin mahdollisuuksiin liittyi mielikuvia tieteellisen täsmällisestä maailman representoitumisesta, jopa eräänlaisesta reproduktiosta. Samanaikaisesti valokuvaa piiritti myös kuvan maagisuutta ja erityisesti valokuvan salaperäistä luonnontoistoa käsittelevä puhe. Valistuksen aikakauden etsiessä universaalia menetelmää luonnonilmiöiden selittämiseksi tärkeää roolia olivat näyttelleet jo valokuvaa pohjustaneet kuvallistamisen menetelmät. 1400-luvulla länsimaihin levinnyt, Irakissa ja Kiinassa kehitelty *camera obscura* tai *camera optica* ja *camera lucida*, kurkistuskaappi ja *Clauden peili*² liittyivät siihen kehitykseen, jossa aluksi maagisen tai pyhän piiriin rajattu kuva astui profaanin alueelle. Kuvan katsominen oli ollut alkujaan rituaalikokemus rajatuissa tiloissa kuten kirkoissa tai palatseissa; rituaali, joka erotettiin arjesta, jotta sillä säilyisi näennäinen valta elämään. Kun maailmaa ei enää ymmärretty jumalasta käsin, kuvakin muuttui maalliseksi ja maailmaa esittäväksi.³ Esitellessään tätä keskustelua tekstissään *Kleine Geschichte der Fotografie* Walter Benjamin (1892–1940) lainaa *Leipziger Anzeigerista* otteita, jotka kuvaavat hyvin 1800-luvun alkupuolen tuomitsevia

1 Valokuvallistamisen käsitteen selvitan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

2 Clauden peilistä tai lasista tarkemmin luvun I alaluvussa 1.

3 Riikka Stewen käsittelee kauniisti kuvan sakraalia alkuperää ja sen muutoksia tutkimuksessaan: Stewen 1995. John Bergerin esseekokoelma *Ways of seeing* on yksi aiheita valokuvan kannalta kommentoiva teos: Berger 1985 (1973). Ks. myös esim. McQuire 1998.

ajatuksia valokuvan mustasta magiasta ja siihen liittyvästä halusta vangita pakenevat peilikuvat. Koska ihminen oli luotu jumalan omaksi kuvaksi, tätä kuvaa ei lehden mukaan saanut vangita ihmisen tekemällä laitteella, siihen kelpuutettiin vain taiteilijan “taivaallisen innostuksen siivittämänä” tapahtuva jäljentäminen.⁴ Tämä valokuvan käsittäminen sekä tieteelliseksi että maagiseksi kuvallistamisen menetelmäksi sisältyy myös valokuvan varhaisten keksijöiden ja kehittelijöiden, ns. protovalokuvaajien, teksteihin, kuten valokuvahistorian ja -teorian tutkija Geoffrey Batchen on todennut.⁵ Esimerkiksi Fox Talbot kirjoitti 1830 runon *The Magic Mirror* valokuvasta ja sen taianomaisesta vaikutuksesta,⁶ ja vuonna 1840 hän taas kuvaili valokuvaa luonnonlakeja vahvistavana ja niiden vaikutuksia todistavana välineenä.⁷

Valokuvaa määrittelevää kahta näkökulmaa yhdisti kiinnostus uuden kuvallistamistekniikan mahdollisuuksiin toistaa luonto – todellisuus, jumalan luoma luonto, jumalan teot – sellaisenaan ilman inhimillisen toiminnan väliintuloa, kuten protovalokuvaajien näkemyksiä tutkineet, Batchenin ohella esimerkiksi Scott McQuire tai Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch, ovat osoittaneet.⁸ Luonnolla, kuinka monimerkityksisenä tämä käsite sitten ymmärrettiinkin, oli keskeinen rooli 1800-luvun alussa pohdittaessa valokuvan olemusta filosofisena, käsitteellisenä tai tieteellisenä kysymyksenä. Esimerkiksi kun fyysikko François Arago luonnehti 1839 dagerrotyyppejä, hän korosti juuri uuden välineen käyttökelpoisuutta luonnon havainnointiin.⁹ Valokuvan nähtiin toimivan spontaanina reproduktiona luonnon kuvasta, eräänlaisena luontoäidin omakuvana (*Photogenic Drawing or Nature Painted by Herself*).¹⁰ Keksijöitä yhdisti pyrkimys kehittää väline, jolla maailma,

4 Benjamin 1989a (1931), 120.

5 Batchen 1997.

6 Ibid., 90–91.

7 Talbot kirjoitti mm.: "You make the powers of nature work for you, and no wonder that your work is well and quickly done. . . . There is something in this rapidity and perfection of execution, which is very wonderful. But after all, what is nature, but one great field of wonders past our comprehension? Those, indeed, which are of everyday occurrence, do not habitually strike us, on account of their familiarity, but they are not the less on that account essential portions of the same wonderful Whole." Sit. Batchen 1997, 62, edel. Buckland 1980, 31.

8 Tästä Batchen esittelee runsaasti esimerkkejä. Batchen 1997, erit. 62–63. Myös Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch käyvät läpi monia varhaisten valokuvaajien mainostekstejä ja -kuvia pohtien niiden esittelemiä valokuvaan liittyviä vertauskuvia. Henisch 1993, passim. Ks. myös McQuire 1998.

9 Arago piti dagerrotyypin julkiseksi julistavan puheensa Ranskan Akatemiassa 3.7.1839. Puhe on julkaistu suomennettuna teoksessa Arago 1984, 15–30, erit. 25. Sit. myös esim. Benjamin 1989a (1931), 121.

10 Talbot luonnehti näin valokuvausta The Royal Societylle luonnostelemassaan paperissa. Sit. Batchen 1997, 68.

erityisesti sellaisena kuin näkymät tallentuivat camera obscuran takalevyille, saataisiin representoimaan, esittämään itsensä *automaattisesti*.

Valokuva ei syntynyt vain yhdeksi kuvanvalmistusmenetelmäksi, sen kautta avautuu tarkasteltavaksi laaja käytänteiden ja diskurssien kirjo. Esimerkiksi taidehistorioitsija Jonathan Crary ja hänen jälkeensä muun muassa Batchen ja McQuire kirjoittavat, kuinka valokuvan kehittämissä ei ollut kyse satunnaisesta, yksilöllisestä halusta vaan sekä teknisestä kehityksestä että monista yhteiskunnallisista ehdoista, mahdollisuuksista ja vaikuttavista diskursseista, joiden kautta ajatus valokuvan kaltaisesta mediasta saattoi syntyä.¹¹ Protovalokuvaajien pohtimat käsitteet, kuten luonto ja maisema, kävivät tuohon aikaan läpi käsitteellisiä muutoksia, jotka liittyivät tieteellisen ja filosofisen maailmankuvan käsityksiin tiedosta, subjektiviteetistä ja representaatiosta.¹² Kamera toi 1800-luvulle uudenlaisen representaation mallin, ja samalla sen nähtiin synnyttävän uudenlaisen totuuden kielen aikana, jolloin alettiin tutkia kriittisesti kielen ja merkitysten suhdetta. McQuiren sanoin: valokuvasta toivottiin uutta universaalista kieltä.¹³ Historiansa eri vaiheissa valokuva on tulkittavissa osana kunkin aikakauden laajempia yhteiskunnallisia, esteettisiä ja eettisiä diskursseja. Esimerkiksi 1800-luvulla se toimi eurooppalaisten kolonialistien vallankäytön välineenä, ja samalla sen vaikutuksesta omaksuttiin kuvataiteisiin uudenlaisia ilmaisutapoja. 1900-luvulle siirryttäessä valokuva valjastettiin muun muassa poliittiseen propagandaan kun se toisaalla mullisti avantgardistien tai bauhausilaisten käsissä taidekäsityksiä ja taiteen tekemisen rajoja.¹⁴

Aloittaessani tutkimuskysymysteni hahmottamista ja tutkimusaineistoni rajaamista tutustuin äärettömältä vaikuttavaan suomalaiseen valokuvajoukkoon, kymmeneen tuhansiin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun luontomaisemavalokuviin. Silmiäni ohii kulki metsäisten järvimaisemien, merenrantakallioiden, vaarojen ja koskinäkymien kavalkadi, jonka lähes uuvuttava toisteisuus ja samankaltaisuus vahvisti Batchenin viestiä. Jo valokuvan neitsytaikaan luontonäkymien

11 Crary 1990. Sekä Batchen että McQuire jakavat Craryn näkemyksen visuaalisen kulttuurin vahvasta yhteiskunnallisesta ankkuroitumisesta. Batchenin tutkimuksen erityisarvona on protovalokuvaajien teksteistä koottu runsas alkuperäisaineisto.

12 Batchen 1997, passim, erit. 56–57.

13 McQuire 1998, 31–32.

14 Valokuvan ja kuvataiteiden dialogista ks. esim. Aaron Scharfin väitöskirja *Art and Photography*. Scharf 1968.

valokuvaamiseen liittyi erityinen tenho, josta viisivuotisen tutkimustyöni jälkeen haluan käyttää ilmaisua *maaginen vetovoima*. Tällä viitataan erityisesti modernia ja postmodernia tutkineen sosiologin Zygmund Baumanin ajatuksiin hänen tarkastellessaan järjen ja rationaalisuuden hallitseman modernin ajan pyrkimyksiä vapautua mystiikasta ja magiasta. Baumanin voimakas modernisaation kritiikki liittyy hänen postmodernin ajan lumoa käsittelevään tekstiinsä, joka luonnehtii modernisaatiota eräänlaiseksi vihamielisyyden julistukseksi luonnolle.

Muokkaamattomasta, luonnontilaisesta maailmasta tehtiin modernisaatiossa Baumanin kertomuksessa vihollinen: ”Luonto oli mestattava, jotta sen riippumaton tahto pystyttiin riistämään ja nujertamaan vastarinta. Panoksena sodassa oli oikeus aloitteisiin ja toimintaan, oikeus päättää merkityksistä ja konstruoida kertomuksia.”¹⁵

Modernin usko ihmisen järjen kaikkivoipaisuuteen valjastettiin Baumanin mukaan maailman despiritualisoimiseen, ja luonnolta kiellettiin mahdollisuus subjektuuteen. Ylivallalla pyrittiin vapautumaan maailman lumosta. ”Maailma oli tahdotun toiminnan kohde – raaka-ainetta, jota ihminen muotoili suunnitelmallisen työn avulla – – maaperästä tuli malmien ja muiden luonnonvarojen varasto, metsästä tuli sahatavaraa ja vedestä (olosuhteista riippuen) joko energialähde, vesireitti tai jätteiden liuotin”, Bauman kuvailee.¹⁶ Luontoa valjastaessaan moderni typisti myös ihmisen, jonka subjektiviteetti ja olemassaolon ikiaikainen annettuus saatettiin kieltää muokkaamalla hänet vastaanottavaiseksi välineellisille merkityksille. Lumo katosi ihmisten elämästä suunnitelmallisuuden ja välineellisen rationaalisuuden tieltä.

”Maailma jaettiin tahtovan subjektin ja tahdottoman objektin välillä. Toinen jakajista oli etuoikeutettu toimija, jonka tahdolla oli väliä, ja toinen puolestaan 'se mitä jäi jäljelle', se jonka tahdolla ei ollut väliä, koska se kiellettiin tai sitä ei arvostettu.”¹⁷

Valokuvausmenetelmän tieteelliset tulkinnat asettuvat Baumania lukiessa sekä kannattelemaan modernisaation torjumaa maailman lumoa että osallistumaan modernisaatioon kohteensa välineellistävänä ja sen haltuun ottamisen imaginaarisena

15 Bauman 1996, 26.

16 Ibid., 26.

17 Ibid., 27.

menetelmänä.¹⁸ Mika Elo pohtii väitöskirjassaan valokuvan liikettä näiden kahden näkemyksen välillä: huolimatta 1800-luvun positivistisista pyrkimyksistä palauttaa valokuvaus optiseksi ja kemialliseksi prosessiksi filmin emulsio nähtiin tuolloin myös yliluonnollisen tapahtuman paikkana. Valon kuvautuminen oli aikalaisten silmissä sekä fyysistä että metafysisistä.¹⁹

2. Luonto, valokuva ja valokuvallistaminen – pääkäsitteiden tarkastelua

Seuraavassa käyn läpi tutkimukseni kolmen pääkäsitteen, luonnon, valokuvan ja valokuvallistamisen, määrittelytapoja. Muuten olen sijoittanut käsitteiden määrittelyyn niihin lukuihin, joissa kutakin käsitettä käytetään. Tätä perustelee tutkimukseni monivaiheinen eteneminen, jonka seuraamista helpottaa käsitteiden avaaminen niiden käytön yhteydessä.

Luonto-sana näyttää tutkimusaineistossani²⁰ saavan ainakin kolme erilailla painottuvaa merkitystä. Ensimmäiseksi se viittaa luontoympäristöön erotuksena kulttuurisesta, ihmisen toiminnan kautta muuttuneesta ja syntyneestä ympäristöstä. Toiseksi luonnolla tarkoitetaan maailmaan kätkeytyvää jumalallista voimaa, Luojaa tai Luojatarta. Kolmanneksi luonto käsitetään vielä edellisistä laventuneena, asioiden ja olioiden ominaislaatuna, kuten esimerkiksi ihmisen omimpana olemuksena. Aineistostani esiin nousevalla luonnon monimerkityksellisyydellä on juurensa jo länsimaisen kulttuurin varhaisvaiheissa. *Natura* tarkoittaa latinan kielessä mm. *syntyä, luontoperäistä laatua, olemusta, luonnonlahjakkuutta, taipumusta, luonnonjärjestystä, luomakuntaa, olemusainetta, perusainetta ja sukua*.²¹ Aristoteleen (384–322 eaa) esittelemän esisokraattisen luonnonfilosofian mukaan *fysis*, luonto,

18 Viimeksi mainitut painotukset ovat vahvasti läsnä esimerkiksi valokuvahistoriaa kolonialismin kautta tarkastelevassa tutkimuksessa ja valokuvan ja vallan kytkentöjä purkavissa tutkimusasetteissa kuten brittiläisen kriittisen koulukunnan teksteissä 1980-luvulla, esim. Tagg 1982 ja 1988 tai Burgin 1982. Ks. myös Berger 1985 (1973), Sekula 1986, Crary 1990. Anne Maxwellin tuoreempi tutkimus kolonialisesta valokuvasta perustuu kiinnostavaan ja laajaan aineistoon, Maxwell 2000.

19 Elo 2005. Mika Elon väitöskirja on ensimmäinen tutkimus, jossa Suomessa nostetaan esille myös valokuvavälineen varhaiset, metafysiset luennat. Valokuvan magiasta ks. esim. Cuning 1995. Varhaisesta valokuvasta osana tieteellisiä tutkimuksia esim. Crary 1990.

20 Viitataan tässä erityisesti I. K. Inhan luontoa määritteleviin ja kuvaileviin teksteihin, mutta myös 1800-luvun lopun aikalaisteksteihin. Tutkimusaineistoni määrittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

21 Heikel 1935.

määritellään jakamalla olevat asiat omasta luonnostaan ja muiden syiden vuoksi olemassa oleviin. Luonnostaan muodostuneita ovat niin eläimet, kasvit kuin maa, tuli, vesi ja ilma. Niillä kaikilla on itsessään esimerkiksi liikkumisen ja muuttumisen kyky erotuksena vaikka sänkyyn tai vaatteeseen, joilla ei ole tällaista niille itselleen luonnostaan kuuluvaa pyrkimystä muutokseen. Aristoteleen mukaan luonto on eräänlainen liikkumisen ja levossa olemisen periaate ja olemassa olemisen syy.²²

Suomen kielen *luonto*-sanalla on tarkoitettu ihmisestä irrallista ympäristöä, kulttuurin vastakohtaa ja maailmassa vallitsevaa säännönmukaisuutta, luonnonlakeja. Yhtäläillä sillä on viitattu jonkin asian tai olion luonteeseen, sen tyypillisyyteen, kuten ihmisen yksilöllisiin, esimerkiksi perinnöllisiin ominaisuuksiin vastakohtana hankituille ominaisuuksille.²³ Tämä luonnostaan oleminen oli jo Aristoteleen esittelemä luontokäsitteen yksi merkitys: sillä tarkoitettiin myös hahmoa ja muotoa niissä olevissa, joissa itsessään oli luonnon ominaisuudet.²⁴ Asiaan tai olioon *luontaisesti* liittyvää, olion tai asian luontaisinta ja olemuksellisinta laatua on kulttuurintutkimuksen piirissä pidetty latinankielisen *natura*-sanana aikaisimpana tarkoituksena, ja vasta myöhemmin sanalle oletetaan tulleen myös maailmaa ja sen olemuksellista perustaa tarkoittavia merkityksiä.²⁵ Samoin suomen kielessä näyttää luonto-sanana yksi varhaisista merkityksistä olevan kansanrunouden ja folkloristiikan tutkimuksen mukaan sekä ihmisen että muiden olevaisten luontaisimman elinvoiman kuvaaminen.²⁶ Tästä kertovat esimerkiksi suomalaisten samaanien ja tietäjien loitsuissa tärkeänä osana säilyneet *luonnonnostatus*- ja *luonnokkuus*-käsitteet. Luontoa nostattavat sanat auttoivat lausujaa siirtymään rituaalissa tarvittavaan mentaaliseen tilaan, samaania se valmisti matkalle tuonpuoleiseen ja tietäjää se auttoi saamaan luontonsa innostumaan.²⁷

Luonnon käsittämisen tapoja ovat ohjanneet jo 1700-luvulla valistuksen aikana syntyneet dikotomiat luonto/kulttuuri, alkuperäinen/kopio,

22 Aristoteles 1992, 192a10–30, 26.

23 Nykysuomen sanakirja 1967.

24 Aristoteles 1992, 193a10–193b30, 27–28.

25 Williams 2003, 42.

26 Ks. esim. Siikala 1994.

27 Ks. Siikala 1994, passim, erit. 94. Esimerkiksi Siikalan mukaan suomalaisen samanismin loitsumotiivit alkavat usein ilmaisulla “Nouse luontoni lovesta. Haon alta haltiani”, 209. Esittelen näitä käsitteitä tarkemmin luvussa III.

objektiivinen/subjektiivinen tai todellisuus/illusio. Luonnon ja kulttuurin länsimaista vastakkainasettelua on käsitelty kriittisesti nykytutkimuksen eri suunnilla, erityisesti kulttuurintutkimuksen piirissä.²⁸ Esimerkiksi Raymond Williams on tarkastellut tällaisen luontokäsityksen kehittymistä länsimaissa ja todennut, kuinka luonnolle annetut merkitykset heijastavat aina kulloisenkin aikakauden ihmiskäsitystä. Länsimainen luonto kaikkena olevana, mikä ei tule ihmisestä, kaikkena mikä ei ole ihmisen koskema, syntyi kun luonto alettiin ymmärtää jumalasta erillisenä tutkien ja käyttäen sitä tietoisesti. Vielä keskiajalla ihminen asetettiin olennaiseksi osaksi luontoa. Jumalan luomistyötä ilmentävässä luonnonjärjestyksessä ja siihen liittyvässä hierarkiassa hänellä oli tarkoin määrätty paikka. Ihmistä luonnosta erotteleva näkemys nousi valistuksen ajan perustavaksi ajatukseksi ja vahvistui vuosisadan lopulla romantiikassa. Luonto oli juuri siellä, missä ei ollut inhimillistä toimeliaisuutta, ja sellaisena sen länsimaissa yhä useimmiten ymmärrämme. Modernia yhteiskuntaa rakennettaessa teollistumisen ja kaupungistumisen kautta luonnolla alettiin tarkoittaa yhä painokkaammin vaihtoehtoa ihmisen rakentamalle ympäristölle, eräänlaista yksinäisyyden, vetäytymisen ja parantumisen paikkaa. Charles Darwinin (1809–1882) evoluutioteorian vaikutuksesta ihannoivan luontokäsityksen rinnalle rantautui ymmärrys luonnonvalinnasta ja luonnon käsittäminen myös raakana eloonjäämistäisteluna.²⁹ Jäsentääkseni luonto-käsitteen erilaisia käyttötapoja tutkimusaineistossani kutsun luonto-sanana arkikielen tavallisinta käyttömuotoa, jossa sillä tarkoitetaan juuri ihmisestä erillään kasvavaa ja olevaa kuten metsää tai järveä, *luontoympäristöksi* ja puhuttaessa luontoympäristön katsomisesta tai kuvallistamisesta käytän termiä *luontomaisema*.

Tutkimukseni kannalta kiinnostavaksi nousee kysymys siitä, kuinka luonto kaikkine edellä esitettyine merkityksineen ja luonnon representaatiopyrkimykset liittyvät keskusteluun valokuvasta ja valokuvan ontologiasta. Valokuvan syntyhistoria kietoutuu samoihin maailmankäsityksellisiin muutoksiin, jotka ovat vaikuttaneet myös luonnon ymmärtämiseen. *Valokuva*-sana kertoo, kuinka valokuvaaminen eleenä ja valokuva tuon eleen tuloksena liittyivät edellä viitattuun, 1700-luvulla käynnistyneeseen keskusteluun luonnon ja kulttuurin, todellisen ja ideaalin, objektin

28 Esim. Williams 2003; Grosz 2005.

29 Ks. esim. Williams 2003, 50–66.

ja subjektin määrittelyihin. *Valokuva* kuroo yhteen tätä käsitteellistä kaksinapaisuutta esittelemällä *valon* kautta kulttuuriin asettuvan *kuvan*.³⁰

Varhaisten protovalokuvaajien ajatuksen valokuvasta luonnon omakuvana voi nähdä siirtyvän modernin ajan keskusteluun, jossa pohditaan uuden, mekaanisen kuvanvalmistuskeinon ja todellisuuden yhteyttä. Tärkeä alustus tästä oli jo edellä viitattu Benjaminin *Kleine Geschichte der Fotografie* -artikkeli, joka pohtii monelta kannalta valokuvan erityisyyttä ja tuon erityisyyden yhteyttä valokuvaustekniikkaan. Kyseinen tekniikka tuotti tarkkuudellaan kuvaan maagisen arvon, jollaista maalattu kuva ei koskaan enää pystyisi saavuttamaan. Valokuvaajan toimista ja pyrkimyksistä huolimatta katselija kohtaisi aina "vastustamatonta pakkoa etsiä tällaisista kuvista sitä sattuman, tässä ja nyt -hetken pientä kipinää, jolla todellisuus on ikään kuin polttanut reiän kuvalliseen esittämiseen – etsiä sitä vähäistä kohtaa tuossa kauan sitten menneessä silmänräpäyksessä, jossa tulevaisuus yhä elää niin vahvana, että voimme sen vielä jälkikäteen tunnistaa".³¹

Valokuvan mahdollistamassa maailman kuvallistamisessa merkittäväksi nousee valokuvaan liitetty kyky osoittaa jokin alkuperäiseksi, joskus todellisena olleeksi. Kuten Roland Barthes tiivistää *Valoisa huone (La chambre claire)* -tekstissään, valokuvan noema on *Ça-a-été* (tämä-on-ollut) : " [S]e minkä näen on ollut täällä, tässä paikassa, joka levittäytyy loputtomuuden ja subjektin välille – se on ollut täällä ja kuitenkin se on välittömästi otettu erilleen, se on ollut ehdottomasti, itsepintaisesti läsnä ja silti jo erotettuna."³² Valokuvan välittäjän ja todistajan rooli, sen viesti tämä-on-ollut, virittää valokuvan matkaa aina nykypäivän digitaalisten kuvanvalmistusmenetelmien aikaan. Yhtenä tutkimustani kannattelevana taustakysymyksenä kulkeekin pohdinta, millaisia lukuohjeita valokuvankaltaisuus antaa kulttuurissamme kuvalle. Oletammeko edelleen varhaisten protovalokuvaajien

30 Valokuvan käsittäminen eräänlaisena valolla maalaamisena ja tämän näkemyksen kautta syntyvä oletus valokuvasta todellisuuden representaationa nostetaan usein esiin tarkasteltaessa valokuvan varhaishistoriaa. Tästä esim. Barthes 1985; McQuire 1998, erit. 27–32; Batchen 1997, 101. Taidehistorian piirissä kuvan ja sanan yhteen kietoutuvaa historiaa ovat käsitelleet esim. Altti Kuusamo ja Riikka Stewen. Kuusamo 1990; Stewen 1995, 1999. Kai Mikkonen lähestyy tätä kysymystä paneutuvasti kuvataiteen ohella myös kirjallisuuden kautta: Mikkonen 2005.

31 Benjamin 1989 (1931), 122.

32 Barthes 1985, 83; Barthes 1980, 120.

tavoin valokuvan sen kulttuurisesta perustasta huolimatta eräänlaiseksi maailmanjäljeksi?

Tutkimuskohteenani on luontoa koskeva merkityksellistäminen, joka tapahtuu sanojen, valokuvien ja valokuvaamisen kautta. Tarkoitin merkityksellistämisellä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä esimerkiksi Stuart Hallin määrittelemää kulttuurin koostavaa prosessinomaista representaatioiden muodostamista.³³ Lähtökohtani on, että luonto-käsitteen eri merkityksiä tuotetaan erilaisten kulttuuristen tekstien avulla. Sanojen ja kuvien lisäksi ymmärrän merkityksellistämiseksi myös valokuvaamisen ja siihen liittyvät toimet. Koko tämän merkityksellistämisen prosessin käsitän laajasti tapahtumana, *valokuvallistamisena*.³⁴ Olen johtanut tämän termin arkikielen valokuvaamisesta, jolla tarkoitetaan valokuvan aikaansaamista kameran avulla. Valokuvallistamisella laajennan käsitteen viittaamaan kuvan tekemisen lisäksi myös koko valokuvaamisen aktia kehystävään prosessiin, joka ulottuu niin valokuvaamisen ajattelemiseen kuin valokuvaa koskeviin merkityksiin ja filosofisiin asenteisiin. Miksi haluan tehdä juuri valokuvan tästä näkemästäni? Mitä oletan välittäväni valokuvan kautta siitä? Mitä valokuvan tulisi mielestäni kertoa kohteestaan? Sivuan tässä määrittelyssäni niitä näkemyksiä, jotka johdattavat esimerkiksi Jan Kailan käyttämään omassa tutkimuksessaan valokuvan asemasta *valokuvallisuus*-termiä. Hänen pyrkimyksenään on alleviivata muuten kuin valokuvakameran keinoin, esimerkiksi videokameralla tai installaationa, tehtävän teoksen valmistusprosessien ja teokseen liittyvien mielikuvien ja työskentelytapojen valokuvallisuutta. Valokuvallisuudella Kaila tarkoittaa sekä taiteellista lähtökohtaa että tekemisen asennetta, jossa tuodaan esiin valokuvan olemisen ja esittämisen välinen dialogi: valokuva viittaa representatiivisesti jo olleeseen samalla kun se on myös läsnä nyt-hetkessä fyysisenä presentaationa.³⁵

33 “Culture, it is argued, is not so much as a set of things – novels and painting or TV programmes and comics – as a process, a set of practices.” Hall 2009 (1997).

34 Anu Koivunen käyttää tutkimuksessaan termiä *kuvattelu* ja puhuu representaation, kuvattelun, loputtomasta tarpeesta, Koivunen 1995, 231. Yrjänä Levanto, Ossi Naukkarinen ja Susann Vihma käyttävät termiä *taiteistuminen* puhuessaan taiteen ja taideinstituuttien laajenemisesta alueille, joilla ne eivät ole aikaisemmin olleet: Levanto et al. 2005. He käsittelevät kysymystä, miten yhteiskunta taiteistuu. Nämä termit eivät ole suoraan verrannollisia valokuvallistamisen käsitteeseen, joka liittyy vahvasti myös valokuvan tekemistä ennakoivaan ajatustyöhön sekä itse valokuvaamiseen.

35 Kaila 2002, erit. 10–11.

Valokuvallistamiseen liittämiäni kysymysten kohdalla löydän samankaltaisuuksia myös Harri Laakson käyttämään *valokuvallinen ele* -käsitteeseen. Kyse ei ole vain välineen erityisyydestä vaan sitä käyttävän tekijän tarkkaavaisuudesta, toiveista ja koko prosessiin liittyvistä ajattelutavoista, jotka Laakso nimeää valokuvallista elettä muodostaviksi.³⁶ Tutkimuksessani valokuvallistaminen viittaa myös asioihin, jotka eivät siirry silminnähtäviksi lopulliseen valokuvaan, mutta jotka ovat olennainen osa valokuvan mahdollistavaa tapahtumaa.³⁷ Näitä ovat juuri edellä mainitut valokuvaamiseen liittyvät katsomisen ja kuvaksi ajattelemisen tavat. Korvatessani valokuvaamisen valokuvallistamisella korostan tämän merkityksellistämisen tapahtumaluonnetta, sen monivaiheista kehkeytymistä aina kuvauskohteeseen ja välineeseen liittyvien tai niistä riippumattomien oletusten ja tunteiden kautta kohti valokuvaamisen teon ruumiillista kokemusta. Valokuvallistamista kehystävät tutkimusaineistossani myös kirjoitetut tekstit, joissa määritellään valokuvaamisen kohdetta eli erilaisia luontoja.

3. Tutkimuskysymykset, tutkimuskohteen rajaus ja tutkimuksen metodinen kehys

Tutkimukseni etsii vastausta kahteen **pääkysymykseen**:

millaisena *luontoa* on ajateltu ja

millaisena tekona luonnon *valokuvallistaminen* on ymmärrettävissä.

Ensimmäisen kysymyksen kohdalla perustelluksi tutkimusmetodiksi nousee diskurssianalyysin konstruktionistinen lähestymiskulma.³⁸ Työni kannalta toimivan määritelmän diskurssianalyysin laajasti käytetystä ja eri suuntiin kehittyneestä menetelmästä esittelee Kai Alhasen Michel Foucault'n filosofisia näkemyksiä jäsentävä tutkimus. Foucault'n diskurssien arkeologisessa analyysissä korostuu Alhasen mukaan diskursiivisten tapahtumien kuvaaminen. Siinä ei pyritä selvittämään

³⁶ Laakso 2003, erit. 77.

³⁷ Valokuvauksen suhde silmin näkymättömään muodostuu Laakson koko väitöskirjan *Valokuvan tapahtuma* yhdeksi pääkysymykseksi. Tutkimuksen tarjoamat vastaukset eivät aukea lukijalle helposti. Laakso käyttää apunaan monia erisuuntaisia filosofeja, erityisesti Maurice Blanchota, jonka tekstejä hän kutsuu joskus kiusallisen valokuvallisiksi ja perustelee tulkintaansa sillä, että tämä kirjoittaa niin usein valosta ja näkemisestä. Toisena perusteluna hän mainitsee kertojan tavan työskennellä kameran tarkkuudella. Laakso 2003, passim, erit. 369–371.

³⁸ Diskurssianalyysin konstruktionistisesta otteesta ks. esim. Hall 2009 (1997) tai Jokinen et al. 2004.

tekstintekijän intentioita tai ajatuksia, vaan tutkimusaineistosta poimitaan tutkimusongelmien temaattisia kysymyksiä käsittelevät lausumat ja analysoidaan, millaisessa suhteessa nämä lausumat ovat toisiinsa ja millaisina diskursiivisina tapahtumina niitä voidaan tarkastella.³⁹

Tutkimukseni pääasiallisena aineistona toimii valokuvaaja, toimittaja ja tietokirjailija I. K. Inhan (alk. Konrad Into Nyström) (1865–1930) vuosien 1890–1925 välisen ajan tuotanto. Tarkastelen tutkimusaineistoani, kirjoituksia ja valokuvia, luontokäsityksiä rakentavina ja muokkaavina ja keskityn erityisesti luontoa piirittäviin lausumiin ja niiden muutoksiin. Näen merkityksellistämisen prosessinomaisena: samalla kun kysyn, millaisia merkityksiä luonnolle annetaan, kysyn, miten luonto-käsitettä tuotetaan vuosituhannen vaihteessa. Pohdin myös, miksi nämä löydetty lausumat ovat diskurssissa, millaisiin kohteisiin lausumat viittaavat ja kuka on ne esittänyt. Näin etsin diskursiivisten lauseiden muodostamaa sarjallisuutta, lausumien säännöllisyyttä sekä niitä synnyttäviä näkemyksiä ja niiden osallisuutta erityisesti luonnon merkityksellistämisessä. Etsin tutkimusaineistostani siinä ilmeneviä diskursiivisten käytäntöjen verkostoja, joissa risteilevät erilaiset sosiaalisesti vakiintuneet tavat puhua luonnosta ja siihen liittyvistä teemoista. Lisäksi kiinnitän huomiota siihen, miten nämä lausumien verkostot muuttuvat eri luontoteemojen yhteydessä. Miten diskursiiviset käytännöt korvaantuvat uusilla käytännöillä eli kuinka luonnon erilaiset merkityksellistämiset tulevat esille luontoa eri näkökulmista käsittelevissä diskurssissa? Tällaiseen merkityksellistämisen tutkimiseen soveltuva diskurssianalyysi tarkentuu vielä tutkimuksessani valokuvan laajassa ja monitulkintaisessa, erilaisten käytänteiden kentässä erityisesti valokuvan yhteydessä esiteltyihin lausuntoihin luonnosta. Lisäksi diskurssianalyysi antaa työkaluja pohtia toisen kysymyksen teemaan, valokuvallistamistapahtumaan, liittyviä erilaisia kirjoitettuja määritelmiä.

Työskentelyni kohdistuu kirjoitusten ja kuvien ohella myös toiminnan, *valokuvallistamisen*, pohtimiseen. Tarkastelen valokuvallistamisen kokemusta ensin diskursiivisesti rakentuvana tapahtumana, joka asettuu osaksi merkityksellistämisen

39 Alhanen 2007, erit. 56–58.

prosessia.⁴⁰ Tällöin lähtökohtanani ei ole kohdetekstissä kerrotun kokemuksen aitouden tai epäaitouden pohtiminen tai sen mahdollinen välittyminen tutkimuksessani vaan valokuvallistamisprosessin tarkastelu eräänlaisena filosofisena tekona. Tutkimuksen toinen pääkysymys, millaisena tekona luonnon valokuvallistamisen voi käsittää, nostaa diskurssianalyysin konstruktivistisen lähestymistavan rinnalle hermeneuttisen ymmärtämisen polun,⁴¹ jota kuljen tarkastellessani yksittäisiä valokuvia ja pohtiessani valokuvallistamisen tapahtumaa. Näin tutkimuksessa tapahtuu tieteenfilosofinen siirtymä, jota perustelee toisen tutkimuskysymyksen tutkimuskohdetta, ihmisen toimintaa, *ymmärtämään* pyrkivä asenne. Tässä vaiheessa irrottaudun tarkastelun kohteena olevasta, ajallisesti ja paikallisesti spesifistä valokuvallistamisesta ja lähestyn valokuvallistamisen tapahtumaa hermeneuttisen ymmärtämisen kautta. Ehdotuksenani on, että valokuva ja valokuvallistaminen liittyvät olennaisesti niihin työkaluihin, joita ihminen on kehittänyt avukseen pyrkiessään ymmärtämään maailmaa ja että luonnon valokuvallistamisen kautta hän käsittelee omaa maailmassa olemisensa ihmettä.

Yksittäisten valokuvien kohdalla tutkimusasenteeni voi sanoa toteuttavan *lähiluvuksi* (*close reading*) kutsuttua tarkastelutapaa. Tällä korostan lähestymistapani irrottautumista tekijän intentioihin painottuvasta kuvatulkinnasta kohti kuvan itsensä minulle tutkijana tarjoamia *lukuehdotuksia*. Viittaani tässä esimerkiksi taidehistorioitsija Tutta Palinin esittelemään lähiluvun ja *tulkinnan* erotteluun, jonka mukaan tulkinnan voi nähdä sisältävän oletuksen jonkinlaisesta oikeasta ja lopullisesta esityksestä kuten myös pyrkimyksen ymmärtää tekijän intentioita. Omassa työssäni haluan korostaa kulloisenkin tutkimustulokseni ainutkertaisuutta. Ne ovat ehdotuksia, jotka syntyvät esittelemäni viitekehysten puitteissa ja jotka voivat muuttua taas uusien näkökulmien äärellä. Ne esittelevät minun tapaan ymmärtää kuvaa tämän tutkimuksen valossa.⁴²

40 Anu Korhonen perustelee tämänkaltaista näkökulmaa mm. Joan Scottin kritiikillä, joka kohdistuu kerrotun kokemuksen totuudeksi tulkittamiseen. Sen tilalle tarjoutuu näkemys, jossa ”kokemus onkin inskription hetki, kulttuurisen olemisen ja sen käytön paikka”. Kaartinen, Korhonen 2005, 154.

41 Hermeneuttisesta tutkimusasenteesta esim. Gadamer 2004; Ricoeur 1981.

42 Palin 2004, 32–38, erit. 33. Myös Marjo Kaartinen ja Anu Korhonen ymmärtävät tulkinnan viittaavan luentaa vahvemmin kaiken tietäviin päätelmiin. Kaartinen & Korhonen 2005, erit. 168–170. Lähiluvun käytöstä kuvatutkimuksessa esim. Pollock 2003 (1999), 130.

Yksittäisiä valokuvia ja erityisesti valokuvallistamistapahtumaa tutkiessani etsin arkiymmärryksestä eteenpäin auttavia keinoja tematisoimalla ja käsitteellistämällä. Yhtenä väylänä ymmärtää tutkimuskohteitani käytän *fenomenologian*, kuten Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian, näkemyksiä.⁴³ Merleau-Pontyn tekstiä lukien pohdin valokuvan katsomistapoja ja metsäluonnossa tapahtuvaa valokuvallistamista. Tärkeäksi painopisteeksi muodostuvat valokuvan mediumin erityisyydet suhteessa ihmisen moniaistiseen maailmassa olemiseen. Tällainen kuvan katsojan havaitsemista tarkasteleva ote on nähty ensisijaisena valokuvan fenomenologisena tutkimuskysymyksenä. Esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkimusta kartoittaessaan Marita Sturken ja Lisa Cartwright korostavat tätä lähtökohtaa.⁴⁴ Heidän näkemyksensä tukevat oman työni asettumista visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alueelle tässä metodisessa laajuudessaan: Sturken ja Cartwright liittävät tuolle kentälle myös fenomenologiset lähestymistavat, mikä ei ole ollut tyypillistä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa. Tutkimukseni viimeisessä luvussa tarjoan pohdittavaksi ehdotuksen, jossa Edmund Husserlin kehittämän *fenomenologisen reduktion*⁴⁵ idean avulla pohdin mahdollisuutta käsitteellistää yleisemmin valokuvallistamistapahtumaa. Myös etsiessäni luontoympäristön merkityksellistämiseen liittyviä tekijöitä lähestyn aineistoani osin fenomenologian kokemusta määrittelevin käsitteellistämistavoin, erityisesti Gaston Bachelardin *muodon* ja *aineen mielikuvituksen* käsittein.⁴⁶

* * *

I. K. Inhan vuosien 1890–1925 välisen ajan tuotannossa tarkastelen luontoteemoihin liittyviä valokuvia ja tekstejä. Tähän tutkimusaineistoon nojautuen pohdin erityisesti, millaisia visuaalisia järjestyksiä ja säännönmukaisuuksia liittyy luontoaiheiseen valokuvaamiseen. Visuaalisilla järjestyksillä tarkoitan erityisesti Janne Seppäsen kehittämää käsitettä, jolla pyritään määrittelemään visuaalisen todellisuuden

⁴³ Esittelen Merleau-Pontyn näkemyksiä ja käsitteitä tarkemmin luvussa III.

⁴⁴ Sturken, Cartwright 2005, 134–136.

⁴⁵ Esittelen fenomenologisen reduktion käsitteen luvun III kolmannessa alakohdassa, jossa käytän sitä aineistoni tarkastelussa.

⁴⁶ Tämä Bachelardin varhaisempan tuotantoon liittyvä käsitepari kuvaa aristoteelisen elementtiopin ja jungilaisen arkkityyppikäsitteiden kautta erilaisia suhtautumistapojamme aineellisuuteen. Bachelard tarkastelee tutkimuksissaan veden, tulen, ilman ja maan ominaisuuksia. Näitä näkemyksiä käsittelem tarkemmin perehtyessäni vesielementtiin III luvussa.

koostavia rakenteita, struktuureja ja järjestyksiä.⁴⁷ Kun tutkimus keskittyy kysymyksiin luonnosta ja luontokäsityksistä, Inha erottuu oman aikansa muista valokuvaajista erityisesti kahdesta syystä. Ensinnäkin hän oli valokuvaustyönsä ohella kirjailija, toimittaja ja kääntäjä ja häneltä on säilynyt runsaasti omista luontokokemuksista ja -näkemyksistä kertovaa kirjallisuutta. Toiseksi Inhan tärkein valokuvauskohde oli luonto ja luontomaisema. Yleisesti on tiedossa, että Inhalla oli erityinen suhde luontoon ja että hän vuosien kuluessa pohti teksteissään luontosuhteensa muuttumista. Niistä löytyvät monet uusromanttisiksi luonnehditut teemat kuten

- luonnonkauneuden ylistys,
- sakraalikokemukset luonnossa,
- jonkinlaisen alkuperäisen ja koskemattoman luonnon kaipuu,
- luonnonrauhan etsiminen erämaasta kaupunkielämän ja sivilisaation kiireen vastapainoksi,
- luonnonilmiöiden tulkinta ihmisen tunteiden kuvastimena sekä
- huoli metsien ja luonnon tuhoutumisesta nopeasti kasvavan teollisuuden vuoksi.

Inhan tuotanto muodostaa näin toimivan aineiston, joka valaisee monelta kannalta ajan luontokäsityksiä ja luontomaisemakuvastoa ja asettuu samalla uusien näkökulmien kutsuvaan keskusteluun tämän tutkimuksen teoreettisen kirjallisuuden kanssa.

Tutkimusaineistossani pysähdyn merkittäviksi tunnistamani valokuvien kohdalle, ja tämän valinnan perustelevia tekijöitä ovat:

- valokuvan diskursiivinen käyttö, kuten sen sisältyminen johonkin paljon luettuun ja myöhemmin ahkerasti viitattuun julkaisuun,
- valokuvan sisältyminen tutkimuksessani muuten merkittäväksi osoittautuvaan julkaisuun,
- saman valokuvan runsas käyttö eri julkaisuissa tai eri aikoina,
- valokuvan erottuminen tutkimuksessani sisällöllisten tai ilmaisullisten tekijöiden kautta,

47 Käsitteestä tarkemmin ks. esim. Seppänen 2005, passim, erit. 11.

- valokuvan liittyminen erityisesti tarkastelukohteeksi valitsemaani valokuvallistamistapahtumaan.

Vaikka rajaan tutkimusaineistoni pääosin Inhan luonto-käsitettä erilailta ympäröiviin ja lähestyviin valokuviin ja kirjoituksiin, tarkoitukseni ei ole suunnata tutkimusta tuotanto- tai tekijäkeskeiseksi. Kysymyksenasettelujeni ja tutkimusongelmani kautta työni ei liity biografiseen tutkimusperinteeseen. Kuten edellä totesin, painopisteenä on diskursseja tarkasteleva, kuvia ja tekstejä lähilukeva tai valokuvallistamistapahtumaa käsitteellistävä ja sitä ymmärtämään pyrkivä työskentelymenetelmä. Tutkimukseni päämääränä ei siten ole kertoa yhden tekijän ja kokijan, kuten tässä Inhan, biografista tarinaa, vaan tarkastella ja ymmärtää hänen henkilönsä kohdalla tapahtuvia, erilaisia luontodiskursseissa muotoutuvia merkityksellistämisiä ja luonnon valokuvallistamista. Käsitän Inhan henkilön vaihtelevasti toimivana yksilönä, agenttina, jonka teot koostuvat erilaisista siirtymistä, erottumisista ja muutoksista.⁴⁸ Inhan toiminta ja elämäkertatiedot asettuvat näin erilaisten tutkimuksellisten kysymysten kautta paikoin osaksi työtäni. Erityisesti liitän tällaista tietoa tutkimukseni viimeisessä osassa esittelemääni *Puro*-valokuvaesseen luentaan ja sen yhteydessä esittämääni valokuvallistamistapahtuman käsitteellistämiseen.

* * *

Tutkimustyöni edetessä Inhan kuvausmatkat ja valokuvien sarjat hahmottuivat mielessäni sisällöllisiksi kokonaisuuksiksi, joissa kussakin oli nähtävissä oma erityinen näkökulmansa tutkimuskohteeseen. Inhan omat tekstit, muut aikalaistekstit sekä nykytutkimuksen erilaisia luontokäsityksiä kommentoivat näkemykset kävivät mielessäni jatkuvaa dialogia. Näin muotoutui **tutkimukseni perusrakenne**, jonka näen samalla myös yhtenä tutkimustuloksenani. Tutkimusaineistoni luonto-käsitettä kommentoiva merkityksellistäminen (kirjoittaminen ja valokuvaaminen) asettuivat kolmeen laaja-alaiseen, temaattiseen koriin, joiden kautta tarkastelin aineistoni sisällöllisiä painotuksia. Nämä kokonaisuudet jakautuivat:

48 Tässä viitataan erityisesti Anu Korhonen tulkintaan Elizabeth Ermarthin yksilökäsitteestä. Kaartinen, Korhonen 2005, 147.

- 1) suomalaiskansallisen,
- 2) luonnon suojelun,
- 3) maailman ymmärtämisen näkökulmiin.

Nämä laveasti diskursiivisiksi käytännöiksi määrittyvät kehykset eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan osin päällekkäisiä, limittäisiä ja risteytyviä. Ne muodostavat tutkimustyölleni käyttökelpoisen viitekehikon, jonka kautta jäsenän aineistoani. Otsikot rajaavat kussakin kohdassa aineistolle tehtävät kysymykset, esiin nostettavat kontekstit sekä kulloinkin käytettävät tarkastelukulmat. Minua kiinnostavat yhtä lailla tutkittavan aikakauden kuin oman aikani luonto-käsitettä kehystävät aineistot. Kolmen korin tehtävänä on näyttää lukijalle kulloinenkin tarkastelupaikkani ja tuoda tutkimukseeni tarpeellista läpinäkyvyyttä, koska niistä nousevat myös omat luentani. Luen menneisyyden tekstejä, kirjoitettuja tai valokuvallistettuja, ja ymmärrän ne omalla tavallani.

Samalla kun temaattiset korit kuvaavat lukijalle tutkimusprosessini etenemistä ja sen myötä tapahtuvia tutkimusmetodisia siirtymiä, ne muodostavat tutkimustyölleni eräänlaiset sisäkkäiset kehät, jotka myös asteittain tarkentavat aineistolle kohdistamiani **alakysymyksiä**. Kahden ensimmäisen temaattisen korin kohdalla kysyn, *millaisia muotoiluja ja merkityksiä* näistä tarkastelupaikoistani, suomalaiskansallisista ja luonnon suojelun näkökulmista, *luontoon kohdistetaan ja millaisia merkityksiä* niiden yhteydessä *on nähtävissä luonnon valokuvallistamisella, millaisia puhetapoja* ja millaisia perusteluja niissä käytetään ja *millaisia kuvien lukemistapoja* ne kukin kohdallaan tarjoavat minulle tutkijana. Kolmannen korin, eli maailman ymmärtämisen näkökulman, kohdalla irrottaudun luontokäsitteen liittämisestä vain maisemaan. Tässä esiin nousee edellisiä kohtia vahvemmin kysymys, *millaisena merkityksellistämisenä luonnon valokuvallistamisen voi ymmärtää*. Tämän kysymyksen yhteydessä hedelmälliseksi osoittautuvat myös ihmisen ruumiillisen maailmassa olemisen pohdinnat. Maailman ymmärtämisen näkökulma johdattaa avaamaan tutkimusongelmaani edelleen ja kysymään, *voitaisiinko valokuva ja erityisesti valokuvallistaminen nähdä osana prosessia, jossa irtisanoudutaan luonnon käsittämisestä ihmisestä erillisenä entiteettinä ja jossa ihmetellään maailmaa sinänsä ja ihmisen maailmassa olemista?*

4. Tutkimuskenttä ja -kirjallisuus

Valokuvan erilaiset tulkintatavat, sen monipaikkainen oleminen ja siirtymät eri tiedon-, taidon- taiteenalojen välillä, ovat synnyttäneet joukon tutkimuksia, jotka eivät ole lokeroitavissa yhden nimikkeen, kuten vaikka valokuvatutkimuksen, alle. Tutkija, joka valitsee pääasialliseksi tutkimusaineistokseen tai tutkimuskohteekseen valokuvan, työskentelee usein monitieteisesti. Valokuvaa ei ole suomalaisessa akateemisessa tutkimuksessa ankkuroitu erityisesti mihinkään oppialaan lukuun ottamatta Taideteollisen korkeakoulun visuaalisen kulttuurin ja Tampereen yliopiston kuvajournalismin opetusta. Tätä tutkimustilannetta perustelee osaksi juuri valokuvan laaja levittäytyminen eri yhteiskunnallisiin käytäntöihin, ja sitä kuvaa hyvin Suomessa vuoteen 2009 valmistuneen yli parinkymmenen valokuvaan keskittyvän väitöskirjan kirjava tausta. Suurin määrä valokuvaa koskevista väitöskirjoista on tehty Taideteollisessa korkeakoulussa. Taidehistorian ja taiteentutkimuksen piiristä on yliopistoissa tullut neljä aihetta käsittelevää väitöskirjaa. Taidehistoriallisissa väitöksissä Unto Käyhkö vertaili suomalaisia maalattuja ja valokuvattuja muotokuvia vuosilta 1839–1870, ja Leena Saraste tarkasteli 1950-luvun Kameraseurojen modernistisia suuntauksia.⁴⁹ Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnasta on valmistunut Seija Ulkuniemen väitös perhevalokuvien lajityypeistä, ja Johanna Frigård on väitellyt Turun yliopiston taidehistorian laitoksella julkistettujen suomalaisten alastonvalokuvien moderneista ideoista.⁵⁰ Mikko Hietaharjun journalistiikan väitöskirja käsittelee Jyväskylän yliopistossa valokuvan rakenne-elementtejä, käyttöympäristöjä ja tulkintoja.⁵¹ Valokuvasta on väitelty myös kuvajournalismin ja mediatutkimuksen piirissä sekä Kuvataideakatemiassa.

Suomalaisen tutkimuksen kirjo osoittaa, kuinka valokuva on haastanut monet visuaalisesta kulttuurista kiinnostuneet tutkijat pohtimaan tämän kuvallistamismuodon erityisyyttä. Kuvaavaa on myös, että näistä tutkimuksista yksikään ei liity suoranaisesti oman työni kysymysten ja näkökulmien rajaamaan tutkimusongelmaan. Muutamissa käsitellään kyllä samankaltaisia aineistoja tai

49 Käyhkö 1995; Saraste 2004.

50 Ulkuniemi 2005; Frigård 2008.

51 Hietaharju 2006.

sivutaan eräitä tutkimuksessani esiin nousevia kysymyksiä, kuten Juha Suonpään tai Janne Seppäsen tulkinnoissa luontokuvan merkityksistä.⁵² Tärkeitä keskustelukumppaneita ovat olleet Mika Elon paneutuva Walter Benjaminin tuotannon käsittely, Harri Laakson kokoama valokuvan indeksisyyttä kommentoiva keskustelu ja Jan Kailan rajankäynnit valokuvan ja valokuvaamisen metodisissa ja välineellisissä merkityksissä.⁵³ Myös Taneli Eskolan ja Tapio Heikkilän maisemavalokuvaa tai Elina Heikkilän kuvatekstien merkityksiä käsittelevät tutkimukset ovat rikastuttaneet työtäni.⁵⁴ Kansainvälisistä aiheistani sivuavista tutkimusteksteistä antoisiksi nousevat työni kannalta esimerkiksi Britanniassa 1970–1980 luvuilla *History of Photography* -lehdessä julkaistut, varhaisia maisemavalokuvia kriittisen tutkimusotteen kautta tarkastelevat tutkimukset⁵⁵ ja uudempana muun muassa Geoffrey Batchenin jo edellä viitattu protovalokuvaajien näkemyksiä ja odotuksia kartoittava diskurssianalyttinen tarkastelu *Burning with Desire. The Conception of Photography*.

Oman tutkimukseni katson asettuvan nykyaikahistoriassa lähinnä uuden maisematutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin laaja-alaisiin tutkimuskenttiin. Uudella maisematutkimuksella viitataan tutkimuskohteen monitieteiseen käsittelyyn, joka voi perustua niin kulttuurin-, maantieteen-, sukupuolen- kuin mediatutkimuksen metodisiin tai tiedollisiin aineksiin. Suuntaus on osa 1970-luvulla syntynyttä ns. kriittistä kulttuurintutkimusta ja taiteen sosiaalishistoriallista tutkimusasennetta, joka seuraavalla vuosikymmenellä laajeni niin kutsutuksi uudeksi taidehistoriaksi ja jonka juurilta kehittyivät sittemmin myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksen erilaiset työskentelytavat. Visuaalisen kulttuurin tutkimus oli aluksi lähinnä taidehistorian alalla vaikuttava, opinalan rajauksia muuttava tutkimusasenne, joka perustui ns. institutionaalisesti dominoivan taidehistorian kritiikkiin, uudenlaisiin teoreettisiin lähtökohtiin ja monitieteiseen työskentelyyn.⁵⁶ Kuten tässä tutkimuksessa, visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kohteeksi rajataan usein kuvan ja kuvallisuuden sekä kuvia kehystävien kirjoitettujen tekstien tutkimus.⁵⁷

52 Suonpää 2002; Seppänen 2001.

53 Elo 2005; Laakso 2003; Kaila 2002.

54 Eskola 1997; Heikkilä 2007; Heikkilä 2006.

55 Esim. Seiberling 1989; Spencer 1987; Hull 1986.

56 Ks. esim. Vänskä 2007, 55–66.

57 Ks. esim. Seppä 2007, 7–11.

Tutkimukseni edessä olen liikkunut monista eri tiedonaloista ja tutkimusperinteistä nousevien tekstien parissa, joita on yhdistänyt omaan työhöni tutkimuskohteen tai tutkimusasenteen ja -kysymysten samankaltaisuus. Tässä tukeudun erityisesti hollantilaisen kirjallisuuden- ja taiteentutkijan Mieke Balin kulttuurintutkimuksen piirissä lausumaan monitieteisyyden (*interdisciplinary*) luonnehdintaan: samalla kun tutkijan tulee välttää liiallisuusiin karkaavaa eklektismiä tai naiivia harrastelijamaisuutta häneltä ei pidä vaatia eri tieteenalojen täydellistä hallintaa. Kyse on Balin mukaan ennen kaikkea kysymyksenasettelujen, metodisten perspektiivien, tutkimuskohteiden tai erityisten tutkimuskenttien lainaamisesta ja integroimisesta omaan tutkimustyöhön tai -teemoihin.⁵⁸ Suvi Ronkainen kommentoi monitieteisyyden mahdollisia hyötyjä toteamalla, että monitieteellisyydestä on iloa vain, jos toinen tieteenala tai tutkimuskeskustelu vaikuttaa tai muuttaa jotain tutkimusprosessissa. Kyse ei ole itsetarkoituksellisista siirtymistä vaan muiden alojen käsitteiden tuntemisesta ja käyttämisestä tiedon luomisessa.⁵⁹ Katson lukevani esimerkiksi ympäristöhistoriallisia ja -filosofisia tai folkloristiikan tekstejä ymmärtääkseni ja kuvatakseni aineistoani sen sisällöllisten teemojen, tutkimuskysymysteni ja tutkimusasetelmani edellyttämällä tavalla.

Taidehistoriaan kytkeytyvien tutkimustraditioiden kohdalla tärkeitä ovat olleet työssäni maisematutkimuksen piiristä Ville Lukkarisen ja Annika Waenerbergin *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan* (2004) ja Hanna Johanssonin *Maataidetta jäljittämässä* (2004). Lukkarinen lähestyy vuosisadan vaihteen maisemamaalauksia kriittisen kuvatutkimuksen kautta lähtökohtanaan myös omassa työssäni tärkeiksi nousseet teemat kuten erämaa (*wilderness*) -keskustelu ja luonto-käsitteen kulttuuriset merkityksellistämiset. Hän on myös tuonut ensimmäisenä suomalaisen maisemataiteen tutkimukseen metsäteollisuuden kasvun ja kaskeamisen sekä luonnon suojelun keskustelun näkökulmat, jotka ovat olennainen osa tutkimukseni II lukua. Johanssonin väitöskirja on ensimmäinen suomalainen nykytaiteen tutkimus, joka osaksi Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaan perustuen tarkastelee maataidetta sekä kommentoi sen kautta myös maisemataiteen filosofisia perusteita. Johanssonin työ johdatti omaa tutkimustani maisemakuvastojen filosofisiin, erityisesti ruumiinfenomenologiaan tulkintoihin ja Merleau-Pontyn ja Edmund Husserlin

58 Bal s.a., 7–8.

59 Ronkainen 2005. passim, erit. 217.

teksteihin. Suomalaisesta fenomenologiaa käsittelevästä tutkimuksesta avukseni asettuivat erityisesti kaksi väitöstyötä: Sara Heinämaan ruumiinfenomenologian luennat ja Juha Himangan fenomenologisen reduktion tulkinta. Erityinen sija tutkimustyössäni on ollut alusta lähtien Gaston Bachelardin teksteillä; sekä hänen varhaisemmilla töillään, jotka määrittelevät aineellisen mielikuvituksen käsitettä (*l'imagination de la matière*), että hänen myöhäisemmällä, poeettiseksi fenomenologiaksi luonnehdituilla teksteillään.

Maunu Häyrysen *Kuvitettu maa, Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen* (2005) soveltaa työni kannalta kiinnostavasti W. J. T. Mitchellin käsitteistöä ja konstruktionistista tutkimusotetta suomalaiseen aineistoon. Tutkimusaikani, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun, Suomen maisemataiteeseen kohdistuvasta runsaasta taidehistoriallisesta tutkimuksesta ovat olleet tärkeitä Riitta Konttisen, Aimo Reitalan, Salme Sarajas-Kortteen ja Riikka Stewenin tutkimustulokset. Historian tiedoissa olen nojautunut muiden muassa Markku Kuisman laajaan suomalaisen metsäteollisuuden kartoitustyöhön, Matti Klingen autonomian ajan tutkimuksiin, Hannes Sihvon kattavaan karelianismin taustoja ja vaiheita kartoittavaan tutkimustyöhön ja Yrjö Varpion kirjallisuustutkimuksista erityisesti suomalaisen matkailukirjallisuuden historiaan. Kansatieteen ja folkloristiikan alalta tärkeimmiksi työni kannalta muodostuivat Anna-Leena Siikalan perustava tutkimus suomalaisesta samanismista ja Lotte Tarkan analyysi Karjalan kuvausten kansallisesta retoriikasta.

Kysymykset luonto-käsitteen monitulkintaisuudesta ja sen kulttuurisesta muotoutumisesta yhdistävät työtäni erityisesti kulttuurintutkimuksen ja ympäristöfilosofian piiriin sijoittuvaan keskusteluun, muun muassa Raymond Williamsin, Yrjö Hailan ja Elizabeth Groszin näkemysten kautta. Ympäristöfilosofian ja -historian oppialojen näkökulmista olen löytänyt tukea aineistoni analyysiin Joseph R. Des Jardinsin tutkimuksista sekä kotimaisen tilanteen kartoituksissa Kari Väyrysen ja Timo Myllyntauksen perustietoa jakavista teksteistä. Ekologisten teemojen moniäänisestä ja -näkemyksellisestä kirjoittajajoukosta tutkimukseeni ovat vaikuttaneet Matti Leikolan, Pekka Borgin, Hannu Ormion, Ilmo Massan, Erkki Lähteen ja Aarne Reunalan näkemykset, samoin Suomessa vähemmälle jääneen ekofeministisen liikkeen ajatukset, erityisesti Karen Warrenin kirjoituksissa. Pohtiessani tutkimusaikaani ajoittuvia luonto-käsityksiä ja -arvostuksia tärkeitä

keskustelukumppaneitani ovat olleet niin Pertti Lassilan tutkimus kirjallisuutemme romanttisen perinteen luontonäkemyksistä, Maria Suutelan luonto- ja kansalliskäsityksiä vertaileva teksti kuin Sanna Ahosen aikakauden 1880–1983 välisen ajan luonnonsuojelukäsitteitä jäsentävä opinnäytetyö ja Marja Jalavan autonomian ajan arvoja ja aatteita kartoittanut *Minä ja maailmanhenki*. Käsitellessäni aineistossani luonnonympäristön tilallisia merkityksellistämisiä olen tukeutunut taidehistorian ja estetiikan piirissä tehtyihin tilallisuutta tarkasteleviin, lähinnä Pauline von Bonsdorffin ja Kirsi Saarikankaan, teksteihin. von Bonsdorff kuuluu harvoihin Gaston Bachelardia käyttäneisiin suomalaistutkijoihin, joista varhaisimpia on Anna Louhivuori taidekasvatuksen alaa edustavalla väitöskirjallaan *Myytit kuvina* 1988. Arkkitehtuurin nykytutkimuksesta olen myös löytänyt tutkimuskysymyksiäni sivuavia töitä, tärkeimpänä Lauri Louekarin väitös *Metsän arkkitehtuuri*.

Inhan valokuvatuotannosta ei ole vielä valmistunut yhtään akateemista väitöskirjaa, mutta hänen työtään ja elämäänsä on käsitelty kirjallisuudessa laajasti ja paneutuvasti. Ensimmäinen ja myös oman tutkimustyöni kannalta tärkeä teos on Tuomo-Juhani Vuorenmaan ja Ismo Kajanderin *I. K. Inha. Valokuvaaja 1865–1930* (1981).⁶⁰ Kirja oli laajuudessaan ensimmäinen Inhan elämää ja hänen valokuviaan käsittelevä kokoomateos, joka osallistui samalla suomalaisen valokuvahistorian kirjoittamisen alkuhetkiin 1980-luvulla nostaten Inhan suomalaisen valokuvataiteen pioneeriksi. Vuorenmaa keskittyy Inhan elämänvaiheiden kuvaamiseen laajan ja ennen käyttämättömän lähdeaineiston perusteella. Kajander arvioi ja esittelee Inhan valokuvataidetta asettaen aineiston ensimmäisen kerran jonkinlaiseen taidehistorialliseen kontekstiin etsien Inhan kuvallisia esikuvia ja vaikutteita ja korostaen Inhan valokuvatuotannon taiteellista laatua. Kirjan runsas viiteaineisto sisältää paljon ennen julkaisematonta tietoa, joskin paikoin lukija jää myös kaipaamaan tarkempia viitetietoja. Kajanderin tekstiosuudet asettuvat osin myös tutkimusaineistokseni.

60 Vuorenmaan ja Kajanderin käyttämät Inhaa käsittelevät kirjallisuuslähteet ovat mm. Hertta Tirrasen teksti I. K. Inha teoksessa *Aleksis Kivestä Martti Merenmaahan*, 1954, Sven Hirnin *Ateljeesta Luontoon*, 1977, Jorma Kukko-Liedeksen laudaturtyö *I. K. Inha, hänen teoksensa Suomen maisemia ja Kalevalan laulumailta* Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitokselta vuodelta 1952. Kirjan tiedot perustuivat myös runsaaseen haastattelumateriaaliin sekä perhearkistoista saatuihin kirjeisiin ja muuhun aineistoon.

Lisäksi työni kannalta tärkeitä ovat Pekka Laaksosen tekstit, jotka esittelevät kansatieteen alalla Inhan Karjala-matkoja ja hänen aiheeseen liittyviä kuviaan ja tekstejään sekä vuonna 1990 julkaistussa *I. K. Inha 1894. Valokuvaaja Vienan Karjalassa* -teoksessa että Inhan *Kalevalan laulumaille* -kirjan uusintapainoksessa vuodelta 1999. Inhan elämäkertatietojen kannalta on mainittava hänen lapsuusmaisemissaan Virroilla ylläpidetty ahkera kiinnostus hänen työhönsä ja elämäänsä. Työ on poikanut useita julkaisuja, näyttelyitä ja toimivat www-sivut.⁶¹ Tärkeää tietoa Inhan maisemakuvien kohteista antaa biologivalokuvaaja Kari Ennolan uudelleenkuvausprojekti (*re-photographing*), jossa Ennola on tallentanut vuodesta 1997 lähtien Inhan valokuvaamia kohteita. Työtä ei ole valitettavasti koottu vielä kirjaksi, mutta se on olemassa näyttelynä, johon liittyy lyhyt kuvia esittelevä teksti. Ennolan työ antaa tutkimukseeni tärkeää lisätietoa sekä Inhan kuvauskohteista että hänen käyttämistään kuvauskulmista ja kuvausvarustuksesta. Inhan *Suomen maisemia* -kirjan uudelleen kuvatoimitettu neljäs painos vuodelta 1988 tarjoaa aihetta tutkivalle hyödyllistä lisätietoa. Kuvatoimittaja Vesa Mäkinen teki painosta varten tärkeän työn laatimalla teokseen huolellisen ja uutta tietoa antaneen kuvaluettelon sekä lyhyet selvitykset eri painosten valmistumisprosesseista. Kirja toimii edelleen tietolähteenä *Suomen maisemia* -kirjan kuvastosta.⁶²

Vuonna 2006 ilmestyi Gallen-Kallelan museon näyttelyn yhteydessä julkaisu *I. K. Inha – Unelma maisemasta*. Kirja sisältää Inhan elämänvaiheiden ohella Taneli Eskolan esseen, jossa Inhasta piirretty kuva kansanvalistajana ja suomenmielisenä kansallisvalokuvaajana. Tuoreimmat Inhan tuotantoa kommentoivat tekstit liittyvät Otavan 2009 valmistuneeseen kuvakirjaan *Helsinki valon kaupunki*. Siinä Kjell Wästö arvioi Inhan Helsinki-kuvia esseessään ja Jukka Kukkonen jäsentää Inhan valokuvatuotantoa ajallisesti kuvien aihepiirien mukaan.⁶³ Kukkonen on myös tarkastellut Inhan Vienan Karjalan kuvastoa *Kalevalaseuran vuosikirjan 58* artikkelissaan 1978. Jorma Kukko-Liedes kirjoitti 1952 kotimaisen kirjallisuuden laudaturtyönsä aiheesta *Into Konrad Inha – hänen teoksensa Suomen maisemia ja Kalevalan laulumaille*. Lisäksi Inhan luonnonestetiikkaa on tarkastellut Juhani

61 Koska tutkimukseni ei ole biografinen, jätän tästä yhteydestä pois tarkemmat Inhan elämäkertatiedot, jotka löytyvät esim. Lehtinen 1990a; Laaksosen 1999, s. 433–437.

62 Muutamien kyseiseen painokseen lisättyjen kuvien kohdalla käydään keskustelua niiden tietojen paikkansapitävyydestä, kuten sivulla 107 esitellystä Imatrankosken valokuvasta, jonka ei katsota olevan Inhan ottama. SMA3, 107.

63 Kukkonen 2009.

Sulander pro gradu -työssään 1984 ja Tiina Simola on vertaillut psykologian pro gradu -työssään ihmisen luontosuhteen ilmenemistä Inhan, Juhani Ahon, A. E. Järvisen ja Samuli Paulaharjun tuotannoissa. Kriittisen puheenvuoron Inhasta henkilökuvaajana on kirjoittanut professori Matti Peltonen, joka pohtii tekstissään Inhaa kansankuvaajana tämän Vienan Karjalan tuotannon kautta.⁶⁴

Kaikki luetellut Inhan elämänvaiheita ja tuotantoa käsittelevät tekstit korostavat Inhan luontoympäristöä arvostavaa työskentelyä. Tutkimukseni yhtenä päämääränä on siirtyä edellä esitellyin metodein tästä yhteisesti jaetusta tiedosta eteenpäin ja löytää ahkeraan ja toistuvaan luontoympäristön valokuvaamiseen sekä aihetta esitteleviin teksteihin ja valokuviiin uusia katsontakantoja, lukemisen tapoja ja uudenlaista ymmärrystä.

5. Alkuperäislähteet ja arkistot

Tutkimusaineistoni on täsmentynyt vähitellen tutkimuskysymysten myötä. Ennen kuin rajasin tutkimusaineistoni koskemaan Inhan tuotantoa, kävin läpi valikoiden suuria aiheeseen liittyviä valokuva-arkistoja. Tärkeäksi muodostuivat Museoviraston historian kuva-arkiston Maisema-sarjan valokuvat sekä Suomen valokuvataiteen museossa sijaitsevan Suomen Matkailijayhdistyksen⁶⁵ yli 12 000 valokuvan kokoelmat. Pysin aluksi toteuttamaan noiden kymmenien tuhansien valokuvien äärellä tasavertaista, nimetyistä tekijöistä irtaantuvaa tarkastelutapaa. Välttelin jo tunnetuiksi nostettuja valokuvaajia ja kävin läpi niin harrastaja- kuin ammattilaismateriaalia. Aineistosta erottui kuitenkin jatkuvasti Inhan tuotanto, ei ainoastaan kuvien poikkeavan runsaalla määrällä, vaan niiden yleensä varsin korkeatasoisella laadulla. Sitä mukaa kuin tutkimuskysymykseni jäsenyivät yhä tarkemmin koskemaan valokuvia luonnosta koko tuon käsitteen monimerkityksisyydessä, sama tekijä nousi entistä vahvemmin tutkimuskohteekseni – nyt runsaan luontoa kommentoivan ja luontokokemuksia käsittelevän kirjallisen tuotantonsa kautta. Tutkimusaikani, joka siis käsittää laajasti 1800- ja 1900-lukujen vaihteen, suomalaisilta valokuvaajilta on jäänyt yleensä vähän kirjallista lähdeaineistoa – varsinkin sellaista, jossa he

64 Peltonen 2007, 296–320.

65 Yhdistys perustettiin vuonna 1887, vuodesta 1965 se on ollut Suomen Matkailuliitto.

kommentoisivat kuvausaiheitaan. Nyt minulla oli käsissä materiaali, jossa luontomaisemia sadoittain kuvannut valokuvaaja myös kirjoittaa omista luontokokemuksistaan ja kertoo valokuvaamisestaan. Vaikka Inha ansaitsi elantonsa pääosin toimittajana, kirjailijana ja kääntäjänä, hän ehti valokuvata 1890–1915 välisenä aikana Suomea laajemmin kuin kukaan aikalaisvalokuvaaja. Inhan eri arkistoihin ja kokoelmiin jakautuvan valokuvatuotannon arvioidaan käsittävän tällä hetkellä karkeasti noin 2000 alkuperäistyötä.⁶⁶ Tämä kiehtova aineisto sai minut lopulta keskittämään tutkimustyöni yhden tekijän tuotantoon. Tarkempi Inhan tuotantoon perehtyminen jatkui kohdallani Inhan tuotannon romanttisiin luontoteemoihin keskittyvän *Hymyilevät rannat* -näyttelyn (2006) kuratoinnilla Suomen valokuvataiteen museoon ja näyttelyyn liittyvän samannimisen näyttelyjulkaisun kirjoittamisella.⁶⁷

Alkuperäisaineistoni jakautuu moniin eri ryhmiin ja useisiin eri arkistoihin. Valokuvien kohdalla ensimmäisen tutkimusaineistoni muodostavat alkuperäisvedokset. Inhan sekä hänen aikalaiskuvaajiensa valokuvatuotannot sijaitsevat monissa eri arkistoissa, joista merkittäviä ovat tämän tutkimuksen kannalta edellä mainitut Museoviraston historian ja kansatieteen kuva-arkistot ja Suomen valokuvataiteen museon arkisto. Viimeksi mainitussa tärkeäksi muodostui erityisesti WSOY:n kokoelma, joka käsittää monia muista arkistoista puuttuvia otoksia ja josta löytyy runsaasti muun muassa Virtain *Puro*-sarjan kuvia. Lisäksi tärkeitä ovat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkiston kuva-arkisto Vienan Karjalan kuvaston osalta sekä Inhan veljentyttären Aamu Nyströmin yksityiskokoelmat, jotka sisältävät runsaasti myös perhepiirin kuvastoa. Inhan kuvia sisältyy myös moniin maakuntamuseoiden arkistoihin kuten Pirkanmaan maakuntamuseon ja Kuopion sekä Lohjan museoiden kuva-arkistoihin. Myös Åbo Akademin kuvakokoelmissa on Inhan tuotantoa. Tuorein julki tullut Inhan luontoteemoihin liittyvä kuvasto sisältyy Kansallisarkiston Suomen maantieteellisen seuran kuvakokoelmaan. Kuten valokuvatuotannolle on tyypillistä, eri arkistoissa on runsaasti samoja otoksia usein erilailta vedostettuina. Oman työni kannalta ratkaisevaksi ei nouse kysymys vedoksesta ja sen laadusta, vaan kohteenani ovat usein myös painetut valokuvat osana

66 Kukkonen 2009, 18–19.

67 Lintonen 2006.

julkaisua tai artikkeleita. Tarkastellessani kuvia diskursiivisen analyysin kautta tutkin myös kuvien tekstikonteksteja ja niiden kautta tarjoutuvia kuvien lukemistapoja.

Inhan laajasta kirjallisesta tuotannosta on valikoitunut tutkimuskysymysten kautta runsas otos, jonka yhden pääryhmän muodostavat Inhan teosten *Finland i bilder*, *Suomen maisemia* ja *Kalevalan laulumaille* eri painokset. *Finland i bilder* sijaitsee Kansalliskirjaston arkistossa sekä sidottuna että osin myös erillisinä vihkoina (1895–1896) kuten *Suomen maisemia* -kirjan ensimmäinen (1909) ja toinen kuvallinen (1925) painos, *Kalevalan laulumaille* -kirjan ensimmäinen (1911) ja toinen painos (1921) ja *Kansanvalistusseuran kalenterit*, joihin Inha kirjoitti ahkerasti. Ensimmäinen painos Vienan Karjalaa esittelevästä kirjasta (1911) on noudettavissa esimerkiksi Helsingin yliopiston kirjaston opiskelijakirjastosta. Kansalliskirjastossa sijaitsevat Inhan kokooma- ja käännösteokset, työni kannalta tärkeänä esimerkiksi *Saksanmaa*-sarja 1909–1910, ja kirjaston lehtiarkistossa ovat hänen lukuisat, usein myös valokuvia sisältävät lehtiartikkelinsa *Uudessa Suomettaressa*, *Tiede ja elämä*- ja *Kyläkirjaston kuvalehden B sarja* -julkaisuissa.

Muita aikalaisjulkaisuja olen käyttänyt Kansalliskirjastosta ja Suomen valokuvataiteen museosta sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjastosta. Seuran kansanrunousarkistossa säilytetään Inhan Vienan Karjalan matkalta laatimia muistiinpanoja, ja hänen matkaselostuksensa sijaitsee seuran kirjallisuusarkiston kirjekokoelmissa. Inhan kirjeenvaihto on levinnyt eri arkistoihin, osa siitä on edelleen yksityisten henkilöiden hallussa, kuten Aamu Nyströmin kokoelmissa, ja vain pieni osa on luettavissa esimerkiksi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa. Yksittäisiä kirjeitä löytyy myös maakunta-arkistoista, kuten Jyväskylän maakunta-arkiston Yrjö Blomstedtin kokoelmista.

6. I. K. Inhan tuotanto ja luontoympäristö

Luontoympäristö oli I. K. Inhan erityisen kiinnostuksen kohde, siitä kertoo sekä hänen kirjoittamisensa että valokuvaamisensa keskittyminen tähän aiheeseen. Vaikka tutkimukseni ei lähesty aihetta biografisesti, luon seuraavassa lyhyen katsauksen Inhan teemaan liittyvään kirjalliseen tuotantoon. Ensimmäiseksi on todettava hänen

monet aihetta käsittelevät sarjansa kuten *Luonto tieteen valossa* I–IV (1908–1911), *Maailman ihmeet* I–IV (1911–1913), *Tiede ja elämä* I–IV (1919–1922) ja *Saksanmaa-*kokoomateos, joka myös esitteli laajasti alueen luontoympäristöä ja ilmastoa. Myös suuri osa Inhan toimittamista tai kirjoittamista maantieteellisistä julkaisuista tai matkakirjoista esitteli luonnonkohteita kuten *Islanti, tarun ja runon maa* (1912), *Jään ja tulen pohjola* (1912) tai *Maantiede ja löytöretket* I–IV (1912–1926). Vuonna 1909 julkaistun, eri artikkeleista kootun *Suomen maisemia* -kirjan pääaiheena voi nähdä ennen kaikkea Inhan aikaisen Suomen suuriruhtinaskunnan luontomaiseman, ja vaikka *Kalevalan laulumailta* -kirja (1911) pyrki esittelemään Vienan Karjalan elämää ja ihmisiä, sekin sisältää laajoja luonnonkuvauksia. Vielä hänen kääntämänsä 39 kirjan joukkoon kuuluu monia aihetta sivuavia kuten Chateaubriandin *Atala* (1884), Francén *Kuvia metsän elämästä* (1909) ja Robertsinkin *Aarniometsän sydän* (1916).

Luontoympäristöstä kirjoittaessaan Inha keskittyy lähinnä joko kohteensa valokuvamaisen pikkutarkkaan kuvailuun tai poeettisesti tunnelmoivaan luonnehdintaan. Ensimmäinen lähestymistapa liittyi tietokirjojen ohella myös moniin hänen kaunokirjallisiin teksteihinsä. Huolelliset ja osuvasanaiset luonnonnäkyvien ja -tunnelmien kuvailut ovat tyypillistä *Suomen maisemia* -kirjan sisältöä. Niiden painoarvoa tekijä korosti kustantajalle lähettämässään kirjeessä, kun hän perusteli toivettaan jättää kirjan ensimmäinen painos vaille valokuvia: ”[K]irjoitukset itsessään pyrkivät olemaan kuvia, ainakin kuvauksia.”⁶⁸ Luonnon kauneus ja arvo muodostavat kirjan jatkuvasti läsnä olevan teeman, tekstikuvien ensisijaisen aiheen. Toistamiseen kirjoittaja palaa vakuuttamaan, kuinka luonnon kauneus vaikuttaa ihmismieleen niin, että ”kaikki aprikoimiset ja arvostelut sen edessä vaikenevat ja ainoastaan sanaton ihmetys täyttää mielen”.⁶⁹ Inha käyttää sellaisia ilmaisuja kuin luonnon hurmaus, luonnon arkaluontoinen sommittelu, luonnon kirkko ja hiihtoretkellä Oriveden maisemissa hän huudahtaa: ”Kuinka ainaisesti nuorta on luonnon kauneus!”⁷⁰ Esitellessään sydän-Savon näkyvien vaihtelevuutta hän piirtää muutamalla lauseella lukijan silmien eteen savolaisen järvimaiseman tyypillisyyksineen:

68 Mäkinen 2002 (1988), 350.

69 SMA, 79.

70 SMA, 317.

Maaningan järven ja Onkiveden luonto on toisenlaista kuin Kallaveden. Selät ovat pienemmät, ruohorantaiset, saaret ja maanrannat lihavia lietemaita; vaarat kohoavat vasta taempaan virstain päässä. Kalliota ei näy, rinteet ovat kaskina, lehtoina, ahoina vaarain laelle saakka. Samanlaista seutua ovat Iisalmen vedet. Väisälänmäeltä, Onkiveden rannalta on näiden maisemain yli erittäin laaja, omanluontoinen näköala. Poimuiset vedet, viljelykset ja metsät pujottelevat toistensa lomitse laajan alangon pohjalla, josta vasta etäisyydessä kohoo maanselän siintävä ranta.⁷¹

Kirjailija Tuomas Anhava on kutsunut Inhan tyyliä tosioloiseksi, ilmeikkääksi ja monineuvoiseksi ilmaisuksi, joka perustuu sanojan mielen liikkeiden ohella myös tietoon, havaintoon ja kokemukseen. Tästä yhdistelmästä syntyy Anhavan mielestä Inhan sanaston runsaus ja tarkkasävyisyys.⁷² Inha liikkui modernin kirjoittajan tavoin sujuvasti eri genrejen välillä journalismista tieto- ja matkakirjallisuuteen. Hän kehitteli välillä myös omia sanojaan, ja hänen keksimäkseen on väitetty esimerkiksi polkupyörä-sanaa.⁷³ Luontoympäristöä kuvaillessaan Inha loi värikkäitä ilmaisuja, kuten *luonnon syvä suonensykyntä, ehytluontoinen, sydänmaan poluilla yksilöllisyys jälleen kokoontuu* ja samaisessa erämaisessä paikassa *voimat vaipuvat uneen*, meri on *viihdykkäämpi tynellä* tai rannalla levätessä haavat *viihtyvät umpeen*, tuulen edessä aallot vierivät *puoleksi valvoen, puoleksi uinaillen, hapuilevat kuin sokeat kohtaamaansa rantaa*. Aikalaiset näkivät Inhan tekstin omaperäisyyden, mistä kertoo 1910 *Suomen maisemia* -kirjasta hänelle myönnetty valtion kirjallisuuspalkinto.⁷⁴ Esimerkkinä luontokuvauksista poimin otteen syksyisiltä Kolivaaroilta:

Aaltoilevana kultamerenä paloivat vaarat ja laaksot. Siellä täällä olivat vihannat petäjäkankaat kuin rauhan saaria loistavien keltavärien myrskyssä. Hempeän sinisenä hohti vihannan kankaan keskeltä etäisen metsälämmin silmä. Mutta ne järvet, jotka olivat lehtoisien vaarain välissä, Jerojärvi,

71 SMA, 93.

72 Lehtinen 1990b, 11.

73 *Uudessa Suomettaessa* julkaistiin 1886 Inhan pyöräretkestä 11-osainen artikkelisarja, josta ilmestyi toimitettu versio 2009: Inha 2009. Polkupyörä-sanan keksijästä väitellään yhä, Inhan kohdalla asiaa puolustaisi hänen muutenkin kekseliäs kielipäänsä.

74 Inhan kielellistä lahjakkuutta kuvaa myös hänen monipuolinen kielitaitonsa. Ruotsin, saksan ja ranskan ohella hän hallitsi myös loistavasti englannin, mikä oli tuona aikana harvinaisempaa Suomessa. Inhan toimittajakollega Niilo Liekka arveli, että Inha tunsu suomalaistoimittajista parhaiten englanninkielisen lehdistön ja aikakauskirjat. Liekka 1944, 15.

Herajärvi ja muut, lainasivat oman sinensä lisäksi ympäriltään keltaista ja sekoittivat siitä omituisia hehkuvaa sinivihreää, joka jalokiven eloisalla värillä loisti laakson pohjasta.

Mutta vain puolet maailmasta oli kultamerenä. Toisen puolen täytti yhtä hehkuvalta värillä Pielisen aava lainehtiva pinta, repäisevän sinisenä luoteisen lakaiseman taivaan alla. Se ei enää ollut kesän hempeätä sineä, vaan voimakasta, syysvihurien syventämää väriä, joka mantereittenkin väriuhkeuden rinnalla piti puoliaan. Pielisen takana hävisivät vaalenneet kaukovaarat ikään kuin ilmaan kangastuviksi utukuviksi.⁷⁵

Inhan kirjallinen tuotanto muodostaa toimivan aineiston, joka valaisee monelta kannalta ajan luontokäsityksiä ja asettuu samalla uusien näkökulmien kutsuvaan keskusteluun tutkimukseni teoreettisen kirjallisuuden kanssa. Näen näiden tekstien liittyvän temaattisesti Inhan valokuviiin, joiden pääaiheeksi myös muodostui luontoympäristö, joko luontomaisemana tai osana kulttuurimaisemaa. Näitä aiheita Inha kuvasi vuosien 1892–1925 välisenä aikana, vaikka varsinaiset laajat maisemakuvausmatkat ajoittuvat jakson alkupuolelle. Inha itse on väittänyt käyneensä lähes jokaisessa Suomen pitäjässä.⁷⁶ Koska häneltä ei ole säilynyt kattavia kuvauspäiväkirjoja, kuvausmatkojen ajoitukset on tehty lähinnä hänen Suomen maisemia käsittelevien artikkelien ja Atelier Apollo Oy:n kuviin painettujen merkintöjen sekä kirjeenvaihdon perusteella. Tarkka selvitys Inhan kuvausmatkoista odottaa yhä tekijäänsä. Tässä tutkimuksessa esittelen kunkin luvun kohdalla niissä käytetyt aineistot ja niihin liittyvät kuvausmatkat.

7. Väitöskirjan rakenne

Ensimmäisen sisältöluvun ensimmäinen osa esittelee niitä keskusteluita, jotka ovat olleet määrittelemässä tutkimusaikanani vallinnutta, luontomaisemavalokuvien suomalaiskansallisessa yhteydessä kanonisoitua kauneutta: erityisesti pittoreskin ja yleisen tekstejä. Kysyn, kuinka nämä diskurssit siirtyvät myös suomalaisen maisemavalokuvauksen piiriin muun muassa alan oppikirjojen kautta ja kuinka ne

⁷⁵ SMA, 137.

⁷⁶ Tirranen 1954, 225.

ovat löydettävissä myös Inhan vuonna 1892 Pohjois-Suomeen tekemää kuvausmatkaa käsittelevistä teksteistä. Tämä Inhan ensimmäinen laaja, tilauksesta tehty kuvaustyö muodostui suomalaiskansallista ideologiaa nostattavan maisemataiteen piiriin merkittävän kuvaston, josta esimerkkinä lähiluen *Hirveäkallio*-kuvaa ja siihen liittyviä Inhan kirjoituksia. Valokuvan nousua suomalaiskansallisen kuvaston luonnonkauneuden kanonisoijaksi tarkastelen aineistonani *Finland i bilder* -valokuvateos sekä sitä ympäröivät tekstit. Pohdin kirjan kuvien ja tekstien kautta aikakauden luonnonkauneuden määritelmiä ja luonnonympäristön arvostuksia. Lopuksi keskityn yhteen suomalaiskansallisen maisemakuvaston tärkeään aiheeseen, koskiin. Seuraan lyhyesti, kuinka tämä kuvataiteessa runsaasti käytetty suomalaiskansallinen aihe siirtyy valokuvaan ja miten sen käsittely mahdollisesti muuttuu tässä siirtymässä. Valokuvallistamisen merkityksiä etsiessäni pysähdyn pohtimaan valokuvaan liitettyjä välittyneisyyden ja moniaistisuuden illuusioita.

Toinen sisältöluke keskittyy luonnon suojelua kommentoiviin tai siihen liittyviin teksteihin tukena osaksi ympäristöhistorian ja -filosofian tutkimusalat. Tutkimuksen kohteena ovat *Finland i bilder* -teoksen luonnonsuojelullinen aineisto, metsänkaatoa kriittisesti kommentoivan *Sortunut sävel* -artikkelin tekstit ja valokuvat sekä kaskeamisen ympäristövaikutuksista käyty keskustelu. Poimin aineistoksi tutkimusajaltani tärkeän luonnonsuojelullisen käsitteen, erämaan, ja kysyn millaisia koskemattomuuden ja alkuperäisyyden merkityksiä sen kautta luonnolle on annettu. Lisäksi katson Inhan valokuvia luonnon suojelun näkökulmasta, pohdin kaskikuvien äärellä valokuvan indeksisyyttä ja analysoin *Sortunut sävel* ja *Lohjan vanhoista lehdöistä* -artikkeleiden luontoa merkityksellistäviä valokuvia ja kuvatekstejä.

Kolmannessa sisältöluvussa jatkan luonto-käsitteen ymmärtämistä yli sen käytetyimmän merkityksen, luontoympäristön, ja nostan esiin aineistostani samanistiseen maailmankäsitykseen liittyvät luonnokkuuden ja luonnon nostatuksen teemat. Aineistonani on kirjoitettujen tekstien ohella Inhan *Miihkali – sokea runonlaulaja* -valokuva, jonka kautta lähiluen luontoa ihmisessä. Sen jälkeen tutkin metsä-aiheen valokuvallistamista ja sen merkitystä maailmassa olemisen ja maailman ymmärtämisen tekona. Lopuksi tarkastelen moniaistisuutta valokuvaan liittyvänä ominaisuutena ja pohdin Inhan *Puro*-valokuvaesseen kohdalla vesielementin

valokuvallistamista sekä mahdollisuutta käsitteellistää veden valokuvallistamista fenomenologisen reduktion idean avulla.

I SUOMALAISKANSALLINEN NÄKÖKULMA

1. Inhan ensimmäinen maisemakuvausmatka 1892 – pittoreskia ja ylevää etsimässä

1.1. Vuosisadan vaihteen luontokäsityksistä – pittoreski näky ja ylevä näkeminen

Tutkimukseni ensimmäinen kysymys on: miten luontomaisemaa merkityksellistettiin suomalaista maisemavalokuvavastoa luotaessa. Aineistonani on tässä luvussa I. K. Inhan ensimmäinen, tilaustyönä tehty maisemavalokuvausmatka Pohjois-Suomeen kesällä 1892 ja siihen liittyvät tekstit sekä valokuvat.

Inha oli tutustunut valokuvaukseen jo lapsena isänsä opastuksella aikana, jolloin käytössä oli märkälevytekniikka. Tuolloin elettiin suomalaisen valokuvauksen nk. apteekkariaikaa, jolloin valokuvaus ei vielä ollut jokamiehen ulottuvilla. Välitöntä kuvan kehittämistä edellyttävä kuvanvalmistustekniikka ja siihen liittyvä runsas välineistö, filmimateriaalin herkkyysongelmat ja kameroiden suuret koot ja kalleus rajoittivat maisema- ja ulkokuvauksen lähinnä vain ammattilaisten ja asiaan perehtyneiden alan harrastajien piireihin. Ulkoilmakuvausta helpottava kuivalevytekniikka levisi Suomeen 1880-luvulta alkaen, jolloin esimerkiksi maisemavalokuvauksessa tärkeä valotusajan pituus lyheni viidennekseen entisestään.⁷⁷ Inha lähti opiskelemaan valokuvausta ammattimielessä kuivalevytekniikan yleistyessä Euroopassa. Hän aloitti 1889 Etelä-Baijerissa Grönenbachissa W. Cronenbergin valokuvausoppilaitoksessa, mutta ei ollut tyytyväinen siellä annettavaan opetukseen ja jatkoi 1890 Wienissä E. Jaffe & A. Albertin ateljeessa.⁷⁸ Opiskelumatkaltaan Inha palasi Suomeen aikana, jolloin kansallismieltä nostatti ns. postimanifestin säätäminen ja maisemakuvaa sitoutettiin Suomessa yhä voimakkaammin kansallisiin ideoihin. Inha oli suunnitellut jo opiskelumatkallaan järjestelmällistä Suomen maisemadokumentointia.⁷⁹ Toive näytti osaksi toteutuvan, kun Inhan ensimmäisten valokuvaustöiden tilaaja, valokuvaaja K.

77 Vuorenmaa 1986, 5.

78 Vuorenmaa 1981, 16.

79 Ibid., 16.

E. Ståhlberg (1862–1919)⁸⁰ palkkasi *Udessa Suomettaressa* tuolloin ulkomaantoimittajana työskennelleen Inhan kesäiselle kuvausmatkalle.

Tarkastellakseni aineistooni sisältyviä luonnon visuaalisia ja sanallisia merkityksellistämisiä selvitän aluksi lyhyesti Euroopassa 18. vuosisadan lopulta lähtien luontomaisemakuvaa määritelleitä *pittoreskin* ja *ylevän* diskursseja. Molempia on tulkittu eurooppalaisen maisemakuvaston kaanoneita⁸¹ perustelleina teksteinä. Pittoreski korvasi 1700-luvun lopulta lähtien klassisen kaanonin ja laajensi taiteen ja maisemanautinnon uuden yhteiskuntaluokan, porvariston, piiriin turismin kasvun myötä. Antiikin aikana syntyneet ylevän ideat uudistuivat 1700-luvulla ja nousivat johtaviksi varhaisromantiikan ja idealismin ihanteissa. Pittoreskin kautta määriteltiin lähinnä katsomisen kohteen ominaisuuksia, ylevän kautta taas katsojan suhtautumista ja katsomiskokemukseen liittyviä tekijöitä. Pittoreskin ideat kehittyivät maiseman kuvallistamisen myötä, kun Clauden peilin kaltaisten apuvälineiden myötä katsominen muuttui tietoiseksi ja näkymää sommittelevaksi ja rajaavaksi teoksi. Näin pittoreskin voi nähdä liittyvän kiinteästi valokuvaamisen idean kehittelyyn. Tutkimukseni oletuksena on pittoreskin visuaalisten ideoiden siirtyminen suomalaista maisemavalokuvaa ohjaaviin diskursseihin. Tämä siitäkkin huolimatta, että pittoreskia on suomalaisen taiteen tai estetiikan tutkimuksen piirissä käsitelty tähän mennessä niukasti, koska termi ei sellaisenaan rantautunut 1800-luvun suomalaiseen keskusteluun, kuten Maunu Häyrynen toteaa tutkiessaan Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentumista.⁸²

Pittoreskin ideoissa oli kyse aluksi Englannissa vakiintuneesta suuntauksesta, jonka periaatteita englantilainen pappi William Gilpin (1724–1804) kokosi *Three Essays on*

80 Alun perin maanmittausinsinööriksi kouluttautuneella K. E. Ståhlbergillä oli valokuvaamo Helsingissä 1889–1916, vuodesta 1899 nimellä Atelier Apollo. Ståhlberg toimi aktiivisesti kulttuurialalla sekä valokuva-alan liikemiehenä. Ståhlbergin kuvaamossa kuvattiin vuodesta 1892 alkaen laaja maisemavalokuvien sarja, jota kuvasivat Inhan ja Ståhlbergin ohella mm. Vivi Richter ja Frans Engström.

81 Kaanonin määrittelyistä ks. Pollock 2003 (1999), 3–21. Pollock tulkitsee kaanonin eri perustein synnytyksi erottelun ja valinnan välineeksi, joka luonnollistaa itsensä ja arvonsa. Pollockin tekstin aloittava lyhyt, kriittinen esittely on mielestäni edelleen yksi toimivimmista kaanonin määrittelyistä.

82 Häyrynen 2005, 39–40. Pittoreskin käsitteen huonoa tuntemusta Suomessa kuvaa hyvin se, kuinka vielä vuonna 2006 Ateneumin taidemuseon julkaisemassa pohjoismaisen maisemamaalauksen yhteisnäyttelyä käsittelevässä teoksessa termi on Magne Malmangerin tekstissä suomennettu kuvaukselliseksi. Tämä käännös ei ole omiaan auttamaan lukijaa yhdistämään Malmangerin ajatuksia pittoreskiin, jota teksti kuitenkin esittelee. Malmanger 2006, 44.

Picturesque Beauty -tekstiinsä. Gilpinin pyrkimyksenä oli osoittaa, millainen maisema oli tallentamisen arvoinen kuvailemalla ympäristön kauneutta ymmärtävän *pittoreskin silmän* havaitsemistapoja ja preferenssejä. Suositeltava keino tähän harjaantumiseen oli matka, joka tarjoaa silmälle jatkuvasti uusia näkymiä ja jolla ihmismieli herkistyy tarkastelemaan ympäristöä ja nautiskelemaan siitä. Pittoreskia silmää viehättää Gilpinin mukaan ennen kaikkea luonnon yksinkertaisuus: kauneimmaksi osoittautuvat luontoympäristön tavallisimmat muodot.⁸³ Maiseman ihmismieltä miellyttävä kompositio ja muodot määriteltiin Gilpinin artikkeleissa tarkasti, mm. maisemakuvassa suositeltavaa oli jako kolmeen tasoon, etu-, keski- ja takaosaan. Kuvatilan osittaminen näin takasi silmälle riittävästi vaihtelua ja liikkumisen mahdollisuutta. Pittoreskin matkan luonnonkauneuden huipentuman varmisti näkymän atmosfääri, tunnelma, joka syntyi katseen liikuskellessa kauas ja lähelle, poimien yksityiskohtia ja sitten taas laajempia näköaloja; silmän viivähtäessä luontokappaleiden vaihtelevissa muodoissa, valojen ja varjojen leikissä ja toinen toistaan seuraavissa uusissa kohteissa.⁸⁴

Pittoreskin rinnalla 1800-luvulla luonnonympäristön tarkastelua jäsentänyt *ylevä*-käsite tuli laajemmin eurooppalaisen keskustelun piiriin, kun englantilaiset kirjailijat pyrkivät kirjoituksissaan 1600-luvun lopulla kuvailemaan Alpeille tekemänsä vaelluksen nostattamia äärimmäisiä luontokokemuksia; kauhun ja ihmetyksen väliin asettuvaa tunnetilaa. Ylevän (lat. *sublimis*, *korkealle kohotettu* / *sublimus*, *korkealle*

83 "Its [picturesque travel's] object is beauty of every kind, which either art, or nature can produce: but it is chiefly that species of beauty, which we have endeavoured to characterize in the preceding essay under the name of picturesque. This great object we pursue through the scenery of nature. We seek it among all the ingredients of landscape, trees, rocks, broken-grounds, woods, rivers, lakes, plains, vallies, mountains, and distances. These objects in themselves produce infinite variety. No two rocks, or trees are exactly the same. They are varied, a second time, by combination; and almost as much, a third time, by different lights, and shades, and other aerial effects. Sometimes we find among them the exhibition of a whole; but oftener we find only beautiful parts." Gilpin 2008 (1794), Gilpinin kolmiosainen artikkelikokonaisuus liittyi 1700-luvun matkakirjallisuuteen. Pittoreskin ideat yhdistyvät myös kolonialismiin ja turismin syntyyn, ks. mm. Pollock 2007; Urry 1995. Suomessa kysymystä ovat käsitelleet mm. Eskola 1997; Lukkarinen 2004; Suonpää 2007.

84 "After the pursuit we are gratified with the attainment of the object. Our amusement, on this head, arises from the employment of the mind in examining the beautiful scenes we have found. Sometimes we examine them under the idea of a whole: we admire the composition, the colouring, and the light, in one comprehensive view. When we are fortunate enough to fall in with scenes of this kind, we are highly delighted. But as we have less frequent opportunities of being thus gratified, we are more commonly employed in analyzing the parts of scenes; which may be exquisitely beautiful, the unable to produce a whole. We examine what would amend the composition; how little is wanting to reduce it to the rules of our art; how trifling a circumstance sometimes forms the limit between beauty, and deformity. Or we compare the objects before us with other objects of the same kind – or perhaps we compare them with the imitations of art. From all these operations of the mind results great amusement." Gilpin, 2008 (1794).

pyrkivä / mens sublimus, ylevä mieli) idea perustui antiikin tekstiin *Peri Hypsious* (Ylevyydestä tai Korkeasta tyylistä), jonka korkea ja matalaa makua erottelevat ajatukset levisivät 1600-luvulla ranskalaiseen taidekeskusteluun Nicolas Boileau'n siitä tekemän käännöksen ja kommenttien kautta. Seuraavalla vuosisadalla ylevän idea laajeni brittiläisen filosofin Edmund Burken (1729–1797) ja saksalaisen filosofin Immanuel Kantin (1724–1804) kirjoituksissa tarkoittamaan hetkeä, jota inhimilliset ilmaisut ja inhimillinen ymmärrys eivät enää tunnu riittävilta rajaamaan ja havainnollistamaan.⁸⁵ Burken *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) oli romantiikan ajan suosikkiteksti, joka levisi myös käännöksinä Euroopassa. Siinä Burke yhdistää subliimiin sellaisia määreitä kuin yllättävyys, kauhu, pelko, rosoisuus, epätasaisuus, muodottomuus, karheus, epäselvyys, hämäryys erotukseksi kauneudessa vallitsevalle turvallisuudentunteelle, pehmeydelle ja selkeydelle. Burke ei puhu subliimin yhteydessä näkymän ominaisuuksista vaan katsojan tunnetiloista. Avaimena ylevään kokemukseen on hämmästyksen läsnäolo.⁸⁶

Myöskään Kantin mukaan luonnonkohteet eivät ole itse yleviä, vaan ne soveltuvat ihmismielessä tavattavan ylevyyden esittämiseen.⁸⁷ Osin Burken tekstejä jatkaen Kant määritteli ylevän (*das Erhabene*) ihmisen kuvittelukyvyyn ylittäväksi, muodottomaksi (*unförmig*). Hahmottomaksi jäävä ja käsittämätön merkitsee ihmismielelle uhkaa ja vaikuttaa yhtä aikaa sekä torjuttavalta että puoleensa vetävältä, mikä synnyttää

85 Lähtökohtana seuraavassa ovat lähinnä Kantin ja Burken tekstit ja niistä tehdyt tulkinnot. Ulkopuolelle jäävät uudemmat ylevä-näkemykset, kuten modernin ylevää tutkineen Jean-François Lyotardin tekstit. Ks. Lyotard 1984.

86 "The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence, and respect." Burke 2008, Norton & Companyn verkkomateriaali.

87 Ks. esim. Vainikkala 1990. Myös Virkkala 2004, erit. 86. Mari-Anne Virkkala on tarkastellut Immanuel Kantin ylevä-käsitettä ja sen liittymistä luonnontulkintaan *Kantin ylevän analytiikka ja luonto* -tekstissään. Virkkala nostaa tekstissään esiin Kantin ylevän yhteydessä vähemmän korostetun luontosuhteen. Vrt. esim. Lyotard 1994. Tämän vuoksi tekstini painottuu jatkossa Virkkalan artikkelin näkemyksiin. Virkkala valmistelee tätä kirjoitettaessa väitöstutkimusta työnimellä *The Kantian Sublime and its Idea of Nature: Kant as a Mediator between Enlightenment and Romanticism* ja tutkii Oulun yliopiston historian laitoksen aate- ja oppihistoriassa erityisesti ylevää esteettisenä kategoriana.

ylevyyteen liitetyn voimakkaan mielenliikutuksen.⁸⁸ Kant käsittelee ylevää mm. esseessään *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Huomioita kauniin ja ylevän tunteesta) 1764 sekä 1790 *Kritik der Urteilskraft* (Arvostelukyvyn kritiikki) -tekstin *Die Analytik des Erhabenen* (Ylevän analytiikka) -osassa,⁸⁹ jossa hän erottelee erityisesti *matemaattisen* ja *dynaamisen* ylevän. Matemaattisessa ylevässä kyse on ihmisen kuvittelukyvyille ylivoimaisista mittasuhteista. Sen kohdalla arvioimme luonnonkohteita käyttäen joko *apprehensiota* (*die Auffassung*) tai *komprehensiota* (*die Zusammenfassung*). Ensimmäisellä Kant tarkoittaa moninaisuuden peräkkäistä synteesiä, toisella hän viittaa kokonaisuuden käsittämiseen yhdessä havainnossa (*die Anschauung*⁹⁰), kuin yhdellä silmäyksellä. Apprehensionin edetessä komprehensio käy vaikeammaksi ja saavuttaa lopulta maksimin, jonka rajoja kuvittelukyky ei voi ylittää. Luonto on Kantin mukaan matemaattisen ylevää niissä ilmiöissä, joiden havaintoon liittyy ajatus kohteen *äärettömydestä*. Esteettisen komprehension epäonnistuminen tekee luontokohteesta muodottoman, ja muodoton on Kantin mukaan ylevää, mikäli kohteessa itsessään tai sen myötävaikutuksella mielletään *rajattomuus* (*die Unbegrenztheit*). Kohteen muodottomuus on seurausta siitä, että kuvittelukyky ei pysty komprehensioimaan kohdetta havainnon kokonaisuudessa.⁹¹

Matemaattisessa ylevässä siirrytään aistimellisesti ymmärrettävästä yliaistilliseen. Kohde, joka ylittää kuvittelukyvyn laajimmankin komprehension, johtaa Kantin mukaan koko luontokäsitteen aistimaailman yliaistilliselle substraatille⁹². Yliaistillisen idean synnyttää meissä kohde, jonka esteettinen arviointi jännittää kuvittelukyvyn äärimmilleen. Luonto laajenee vielä yli aistimellisen ja yliaistillisen rajan, mikä merkitsee muodottomuuden loppua ja tämän kautta myös muodon käsittämistä puhtaan järjen alueella. Kun kaikki muut keinot loppuvat, aistimaailman äärettömyys otetaan haltuun ajattelun kautta. Kun luonnosta ei löydy järjen edellyttämää ehdotonta suuruutta, voimme käsittää olemamme tekemisissä pelkän *ilmiöluonnon* kanssa, jolla Kant tarkoittaa luonnon idean (tarkoittaa: luonto sinänsä, *die Natur an sich*) esitystä. Kantin mukaan luonto synnyttää ylevän idean useimmiten

88 Tästä tulkinnasta ks. esim. Santanen 1990, 41.

89 Kant 2008 (1790), verkkojulkaisu.

90 Ks. Vesa Oittisen keskustelu termin käännöksestä. Anschauung on Kantille aina aistimellista Oittisen mukaan. Oittinen 1997, 234. Vrt. Heikki Ikäheimo 2002.

91 Virkkala 2004, 82–83.

92 Substraatti tarkoittaa muuttumatonta perustaa. Teinonen 2002.

nimenomaan sekasorrossaan tai villedimmässä ja säännöttömmässä epäjärjestyksessään ja hävityksessään. Kysymys on muokkaamattomasta luonnosta (*die rohe Natur*), kuten avarasta, myrskyn kuohuttamasta merestä tai rujoista, villissä epäjärjestyksessä toistensa yläpuolelle kohonneista vuoristomassoista.⁹³

Dynaamisessa ylevässä kyse on voimantunteesta ja luonnon *mahdista (die Macht)*, esimerkkeinä mm. rohkeat, ulkonevat, ikään kuin uhkaavat kalliot, salamoiden ja jyrinän juhlistamat ukkospilvet, hävitystä jälkeensä jättävät hirmumyrskyt, tulivuoret kaikessa tuhoavassa voimassaan, rannaton myrskyävä meri, väkevän virran korkea vesiputous. Dynaamiset kohteet kohottavat mielen arkipäiväisen keskinkertaisuuden yläpuolelle. Ne nostattavat henkisen voiman, jolla astua luonnon kaikkivaltiasta vastaan. Näin ollen ylevä ei saa kasvualustaa pelosta, koska se ravistelee meidät arkisista pikkuhuolistamme korkeampien ideoiden ja periaatteiden pariin. Myrskyä katseleva tietää, että fyysiset voimat ja taidot eivät riitä raivoavan veden kanssa mittelyyn, mutta samalla rannalla katsoja löytää itsestään voimavaroja, joiden avulla hän pystyy säilyttämään arvokkuutensa.⁹⁴

Ylevä on sekä Burken että Kantin näkemyksissä kauniin vastakohta. Kant ymmärtää kauneuden *tarkoituksenmukaisuuden* ilmentymänä, mikä ei tule esiin kohteessa itsessään vaan kohdetta tarkastelevan subjektin kautta. Kun subjekti arvioi objektin muodon soveltuvan tiedon tuottamiseen, hän kokee sen *miellyttävän* tarkoituksenmukaiseksi. Tällaista kohdetta Kant nimittää kauniiksi. Pohjimmiltaan Kantin filosofiassa kauneusmielihyvän perustana on näin maailman eli luonnon *käsitettävyyys*. Kaunis vaikuttaa sovitulta, muodoltaan arvostelukykyymme asetetulta. Ylevänä luonto pakenee muodon antoa ja muuttuu saavuttamattomaksi, siksi siihen liittyvät sekasorto, villi säännöttömyys, epäjärjestys ja hävitys. Kaunis mukautuu ihmisen ymmärrykseen, ylevä jää ihmismielelle vieraaksi.⁹⁵ Burke irrottaa ylevän käsitteen sitä siihen asti ympäröineistä oikean ja väärän, korkean ja matalan tyyliääritelmistä ja asettaa sen kauniin vastakohdaksi.⁹⁶

93 Virkkala 2004, 85–88.

94 Ibid., 88.

95 Ibid., 84–88.

96 Vainikka 1990, 28–30. Tässä tutkimuksessa en paneudu feministisen tutkimuksen kautta osoitettuun Burken ja Kantin ylevää ja kaunista määrittelevien tekstien räikeään sukupuolittavaan jaotteluun, vaan pysyttelen luontomaisemaan kohdistuvassa aineistossa. Ks. esim. Hekanaho 2002. Hekanaho lukee ylevän tulkintoja lähinnä Merg Armstrongin, 1996, mukaan.

Pittoreskin diskurssin kiinnostus muotoon ja kompositioon näyttäisi asettavan pittoreskin Kantin kauneuden alueelle. Toisaalta Gilpinin teksteissä subliimi ja kauneus voivat olla saman kohteen ominaisuuksia. Gilpin jakaa objektit yleisiin ja kauniisiin, mutta samalla toteaa, että erottelu on melko epätarkka. Subliimi sinänsä ei tee kohteesta pittoreskia, koska pittoreski edellyttää jonkin asteista kauneutta värien, muodon ja kokonaisuuden osalta. Esimerkiksi myrskyävä valtameri voi olla ylevä mutta myös jossain määrin pittoreski. Luonnonkohteista Gilpin löytää subliimin ja kauniin rinnakkaisuutta, ja sen mukaan kumpi ominaisuus on vallitseva, asiaa kutsutaan joko yleväksi tai kauniiksi. Pittoreski on Gilpinin teksteissä kauneutta tarkoittava laaja nimike ja lopulta se viittaa luonnon jumalalliseen olemukseen, hän kirjoittaa: "Nature is but a name for an effect, whose cause is God."⁹⁷ Tässä tullaan lähelle ylevän klassistisia tulkintoja, jotka jatkuivat Burken aikaan myös esimerkiksi Saksassa uusklassismin teoreetikon Johann Joachim Winckelmannin (1717–1768) käsityksissä ja joiden mukaan ylevää oli jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus.⁹⁸

1.2. Pittoreski ja ylevä varhaisessa luontomaisemavalokuvassa

Ylevän ja pittoreskin käsitteet olivat tuttuja valokuvan kehittäjille ja keksijöille, joista osa oli työskennellyt pittoreskin maisemakuvan parissa jo ennen valokuvan keksimistä. Geoffrey Batchen osoittaa tutkimuksessaan, kuinka molemmat näkemykset vaikuttivat luonnonkohteita määrittelevinä diskursseina valokuvaamiseen. Erityisesti pittoreskin teoria limittyi siihen ideologiseen ja tekniseen kehitykseen, jonka tuloksena valokuva keksittiin, samalla kun sen ideat nousivat osaksi romantiikan ajan kriittisen itsetutkiskelun diskurssia. Kyse oli representaation mallista, jonka yhteyteen kuului tietty luontoa katsovan ihmisen itsetiedostava oleminen. Syntyi uudenlainen maiseman näkijä, joka katsoo erottelukykyisesti omaksumalla tietoisesti katsomisen tavan ja joka on ensimmäisen kerran samanaikaisesti sekä representaation subjekti että objekti. Tämä asenne liittyi vahvasti uuden välineen, kameran, kehittelyyn.

⁹⁷ Gilpin 2008 (1794).

⁹⁸ Vainikkala 1990, 30. Vainikkalan tulkinta tulee Hans Josef Ortheilin tutkimuksesta *Erhabenheit und Skeptizismus* 1989, jossa esitellään tarkemmin ylevän erilaisia saksalaisia tulkintoja.

Batchen tarkastelee pittoreskin teoriaa enemmän kokonaisideana siitä, miten näkymä vaikutti katsojan mieleen, kuin erityisenä kuvan tekemisen tyylinä tai genrenä, ja näin hän korostaa Gilpinin näkemystä erityiseneisestä kauneudesta joka sopi kuvaan (*in picture*). Matkailijan tuli ihastella juuri niitä paikkoja, jotka näyttivät maisemakuvilta, ja ellei näkymä hurmannut silmää sellaisenaan, tunnelmaa kohotettiin erilaisten välineiden avulla, kuten *camera obscuran*, joka usein korvattiin helpommin kuljetettavalla *camera lucidalla* tai *Clauden lasilla*. Viime mainittu oli mustattu peili, jonka heijastama himmeä ja pehmeäpiirtoinen kuva muistutti Claude Lorrainin maalausten tunnelmaa. Matkailijat pitivät peiliä edessään ja ihastelivat siitä selkänsä takana olevaa maisemaa. Gilpin kuvailee Clauden lasin heijastusta hyvin samanlaisin painotuksin, kuin mitä valokuvan kohdalla käytettiin myöhemmin: se kokoaa hetken kuvajaiseksi näkymän komposition, muodot ja värit niin, että silmä voi tutkia esineiden muotoja ja sävyjen kauneutta.⁹⁹ Luontoa tarkasteltiin pittoreskin diskurssissa katsojan itsetutkiskelun kautta asettamalla katsomista erottelevia sääntöjä ja arvostelemalla luontonäkymiä tietyn, ulkoapäin asetetun esteettisen mallin kautta.¹⁰⁰ Sen ajatus muokata luonto kuvan kaltaiseksi ideaaliksi liittyy luonnon ja taiteen, alkuperäisen ja kopion yhdistävään kehään. Pittoreskissa maisemasta itsestään tuli kuvaa toistava toisinto, kuten taideteoreetikko Rosalind Krauss toteaa modernismia ja avantgardea tutkiessaan.¹⁰¹

Pittoreskit näkemykset levisivät valokuva-alan kirjallisuudessa kuvan sommittelua säätelevinä muoto- ja sisältöohjeina, joiden mukaan maisemavalokuvaa määriteltiin. Ne ohjasivat näkemisen tapoja, joilla arvoitettiin etsinlasin suorakulmaisen näkymän kelvollisuutta ja johdattelivat normeja ja sopimuksia, joiden mukaan luontokohteita jäsennettiin ja rajattiin valokuviksi. Suomessa julkaistut ensimmäiset oppaat näyttävät perustuvan usein ulkomaisiin esikuviiin, joiden maisemavalokuvausta normittavat ohjeet olivat peräisin juuri pittoreskia esittelevästä kirjallisuudesta. Inhaa kokeneempi valokuvaaja Daniel Nyblin (1856–1923) esitteli valokuvausliikkeensä hinnastossa maisemavalokuvaukseen soveltuvaa välineistöä ja kuvaili samalla kansainvälisistä

99 "In the minute exhibitions of the convex-mirror, composition, forms, and colours are brought closer together; and the eye examines the general effect, the forms of the objects, and the beauty of the tints, in one complex view." Sit. Batchen 1997, 72–74.

100 Ibid., 98–100.

101 Krauss 1985, 166.

ohjekirjoista tuttuja maisemavalokuvauksen normeja.¹⁰² Tekstin mukaan kuvaajan tuli välttää liiallista laajakulman käyttöä, koska se aiheutti lähempien kohteiden ja perspektiivin vääristymää eli ne tulevat suuremmiksi kuin on silmälle luonnollista. Pitkän polttovälin teleobjektiivin taas toi kohteet liian suuriksi kuvan pintaan verraten. Parasta oli valita maiseman kuvaamiseen linssi, jonka polttoväli on jokseenkin yhtä iso kuin levyn pisin sivu, näin kohteet toistuvat sopivassa suuruudessa kuvapinnan suhteen.¹⁰³ Kaikenlaiset valokuvaustekniikan synnyttämät vääristymät piti ohjeiden mukaan häivyttää.

K. E. Ståhlbergin julkaisemana ilmestyivät 1890 Suomessa ensimmäiset suomenkieliset ja ruotsinkieliset valokuva-alan oppikirjat, joiden teksti tukeutui myös lähinnä alan ulkomaiseen kirjallisuuteen.¹⁰⁴ Muutama vuosi myöhemmin julkaisemassaan tekstissä Ståhlberg käsitteli lähemmin luontomaiseman kuvaamista toteamalla aluksi, kuinka lähes kaikki luonnossa sopii valokuvattavaksi. "Pääasia on ainoastaan taiteellisesti käsitellä valittua aihetta." Maisemakuvan onnistumiseen vaikuttaviksi Ståhlberg nimeää sellaiset tekijät kuin kuvakulman valinta, kuvapinnan sommittelu ja valaistus. Ohjeet ovat samansuuntaiset Nyblinin kanssa mutta pikkutarkemmat. Kuvakulmaa eli edullista asemaa neuvotaan etsimään vesimaisemaa kuvattaessa; esimerkiksi saaristoryhmä luotoineen ja vesineen tallentuu rannalta edukseen, kun kuvaaja vetäytyy vähän taaksepäin niin, että osa rannastakin saadaan levyllä tulevan taulun edustaksi.¹⁰⁵

Valokuva asetettiin näin maisemataiteen kehyksiin, taulun sommitelman oli vastattava totuttua skeemaa, pittoreskin maiseman säännöstöä. Tässä toistettiin Gilpinin teksteissään kirjaama luontomaisemakuvan rytmittäminen eri tasoihin, etu- keski- ja taka-alaan. Ohjekirjan mukaan etualan ja taustan oli asetettava oikeaan suhteeseen, eli etualan tuli olla noin neljäsosa kuvan korkeudesta ja lisäksi sommittelua ohjattiin:

102 Nyblin oli muuttanut 1875 kotimaastaan Norjasta Suomeen 19-vuotiaana ammatillisena hankittuaan valokuvausoppinsa ensin Oslossa Kirstianiassa Geografiske Opmaalingin eli maanmittauslaitoksen valokuvausateljéessa sekä matkoillaan Kööpenhaminassa ja New Yorkissa. (Pakkanen 1999, 26 ja Vuorenmaa 1986, 1) Hän oli perustanut 1877 oman ateljeen ja sen yhteyteen 1890 valokuvaustarvikemyymälän ja oli tässä vaiheessa jo Helsingin johtava valokuvaaja. (Vuorenmaa 1986, 8.) Nyblin oli kiinnostunut valokuvailmaisesta ja sen erilaisista mahdollisuuksista.

103 Nyblin, 1892.

104 Ståhlbergilla oli ollut oma ateljee ja valokuvatarvikekauppa vuodesta 1889.

105 Ståhlberg 1898, 135.

"Maisema anastaa levyn keskustan ja ilmalle jätetään suhteellisen suuri osa." Jälleen varoitettiin tuomasta kohteita liian lähelle kameraa ja samalla huomautettiin myös kuvassa mahdollisesti esiintyvien ihmisten käyttämisestä ikään kuin lisukkeina maisemassa. Heidät tuli asettaa matkan päähän puuhaamaan jotain, joka on sopusoinnussa maiseman luonteen kanssa.¹⁰⁶

Valon määrä, luonne ja suunta ovat valokuvauksessa olennaisia tekijöitä, korostivat sekä Nyblinin että Ståhlbergin tekstit. Maisemavalokuvissa kohteen tuli toistua mahdollisimman selkeänä ja yksityiskohtaisena, koska juuri luonnon pikkutarkasta toistumisesta valokuvassa oli vielä tuona aikana ennen kaikkea kyse. Ståhlbergin julkaisussa todetaan: "Auringon valo antaa useimmille aiheille kauniin ylennyksen." Ohje tarkoittaa vielä valon oikeana pidettyä suuntaa, joka on noin 45 asteen kulma jommaltakummalta sivulta. Suoraan edestä tuleva valo latistaa ja liian sivulta tullessaan valo luo sopimattoman pitkiä varjoja, neuvotaan.¹⁰⁷ Auringon suoma ylennys tarkoitti eräänlaista huippuvaloa, jonka aurinko antaa metsämaisemalle juuri määrätystä suunnasta paistaessaan. Tällöin mm. puiden lehvät tai kallioiden ja kivien muodot nousevat esiin erityisen tarkasti.

Alan julkaisuissa esiteltiin ratkaisuja erityisesti kahteen tekniseen ongelmaan: valokehään tai valotarhaan ja materiaalien yksipuoliseen väriherkkyyteen. Valotarhalla tarkoitettiin valon heijastumista takaisin paksun lasinegatiivin valoherkälle puolelle niin, että valoisia kohteita ympäröiviin tummiin pintoihin syntyi valokehä. Nykykatsojalle kyseinen ilmiö voi näyttäytyä enemmänkin runollisena ja ilmaisua pehmentävänä. Ortokromaattisten materiaalien siniherkkyys taas aiheutti taivaan ylivalottumisen, mitä pyrittiin korjaamaan joko valottamalla erikseen taivas ja sitten vasta muu maisema, tai valottamalla erillisestä pilvinegatiivista pilviä lopulliseen kuvaan. Pilvet olivat tärkeä osa maisemaa ja ns. taiteellista ilmaisua, muistutettiin alan lehtisissä, ja siksi annettiin tarkat ohjeet niiden aikaansaamiseksi. Maisemakuvaukseen myytiin myös värjättyjä, yleensä keltaisia lasisuojuksia, joilla pyrittiin pehmentämään maiseman jyrkkiä vastakohtia kuten tummien puuryhmien varjoisuutta tai talvimaisemia.¹⁰⁸

106 Ibid., 135.

107 Ibid., 135.

108 Esim. Nyblin 1892.

Varhaisen eurooppalaisen maisemavalokuvauksen keinojen ja pyrkimysten voidaan olettaa tulleen opiskelumatkan aikoina tutuiksi Inhalle. Hän kuvasi tuolloin samankaltaisia eurooppalaisia näkymiä kuin aikalaisensa: esimerkiksi veteen heijastuvia metsämaisemia, raunioita, vuoristoa ja putouksia. Tyyli oli suomalaisistakin valokuvauksen ohjekirjoista tuttu: näkymä rajautuu aina maisemataiteen kaavaan laajana yleiskuvana. Inha yrittää myös saada kuviinsa suositeltua etualaa. Taivaan ja maan suhde sekä varsinkin pystykuviissa etualan puut rajautuvat samassa suhteessa kuin pittoreskin maisemakuvan tekstit ohjasivat.

1.3. Inhan kuvausmatkan odotukset

Vuoden 1892 kuvausmatka oli Inhan ensimmäinen retki Pohjois-Suomeen. Hän tiesi astuvansa sellaisten ihmisten keskuuteen, joista enemmistö oli elänyt lähes erillään muusta Suomesta ja jotka rautatie oli vasta vajaan vuosikymmenen ajan yhdistänyt Oulun korkeudelta selvemmin maan eteläisiin alueisiin.¹⁰⁹ Kävijöitä oli kuitenkin riittänyt Lappiin, sen luonnon erityisyys oli kiinnostanut kansainvälisiä tutkijoita ja löytöretkeilijöitä jo 1700-luvulta lähtien. Esimerkiksi Aavasaksan vaara Ylitorniolla tuli laajemmin tunnetuksi näköalapaikkana 1700-luvulla ranskalaisen tiedemiehen Pierre-Louis de Maupertuis'n (1698–1759) matkakuvauksen ansiosta. Ruotsalainen eversti A. F. Sköldebrand (1757–1834) kuvasi vuoden 1799 matkaansa italialaisen Giuseppe Acerbin kanssa dramaattisen romanttisissa piirroksissaan *Voyage pittoresque au Cap Nord* -kirjassa 1801–1803.¹¹⁰ Sköldebrandin 90 piirroksista julkaistiin 59. Ne olivat ensimmäisiä aiheestaan ja muodostuivat eräänlaisiksi esikuviksi pohjoismaiselle maisemataiteelle. Niissä on nähtävissä keskieurooppalaisen maisemataiteen vaikutus ja subliimia tavoittelevaa maisematulkintaa dramaattisten pilvien ja valtaviin vuoristojen kautta. Vanhin Lapin maisemia esittävä suomalaismaalaus on Lapin kuvataiteesta väitelleen Tuija Hautala-

109 Rovaniemelle asti junarata vedettiin vasta 1909.

110 Lapinkävijät. Pohjoinen kulttuuri kuvina -verkkosivut. Kolme vuotta myöhemmin Acerbi julkaisi matkastaan laajan englanninkielisen teoksen, jossa hän kuvaili Suomen luontoa, ihmisiä ja tapoja. Sensaatiohakuinen matkakirja herätti jo omana aikanaan suurta huomiota. Jälkipolville Acerbi jäi historiaan ensimmäisenä ulkomaalaisena, joka kulki Tornioista maitse Nordkappille ja laati matkastaan kuvauksen. Matkalla oli Kemistä Ylitorniolle mukana myös suomalainen kirkkoherra Matthias Castrén.

Hirviojan mukaan Ruotsiin muuttaneen Alexander Lauréuksen (1783–1823) teos *Lappalaisia nuotiolla* vuodelta 1813. 1800-luvun puolivälissä Lappia kuvasivat Anders Ekman sekä Magnus, Wilhelm ja Ferdinand von Wright lähinnä kansatieteellisen kuvitusperinteen puitteissa, mutta varsinainen Lapin maisemien kuvaaminen alkoi meillä maalaustaiteessa Hirviojan mukaan vasta 1890-luvulla kemijärveläisen Juho Kyyhkynen (1875–1909) tuotannolla.¹¹¹ Kyyhkynen kierteli Inhan jälkeen vuodesta 1897 lähtien maalaamassa samoja seutuja, kuten Kemijärveä ja Sallaa. Pohjoisella Suomella oli paikalliset valokuvaajansa kuten Ina Liljeqvist (1849–1950), jolta tunnetaan maisemavalokuvia vuodesta 1887 alkaen esimerkiksi Lemmenjoelta. Kansainvälisen napapiiritutkimuksen valokuvaajana toimi Sodankylässä Karl Granit (1857–1894) vuosina 1882–1984¹¹² ja yhtenä tutkijakuvaajana toimi Lapissa Johan Evert Rosberg ainakin 1891. Samoin ennen Inhaa valokuvasi Lappia J. A. Sandman.¹¹³ Olettaa voi, että Inha oli nähnyt ainakin varhaisempaa Lappi-kirjallisuutta, tutkijavalokuvaajien kuvat eivät sen sijaan välttämättä levinneet kovin laajalle omana aikanaan. Maupertuis'n innostavan esimerkin mukaan Inha nousi myös Aavasaksalle, mutta ei huonon sään vuoksi kuvannut siellä mitään.

Miksi kuvausmatkan kohteeksi valikoitui Pohjois-Suomi? Inha perusteli valintaa: "Koska eteläinen ja keskinen osa maata on jo usein tullut kuvatuksi, ja koska ne seudut verraten hyvään kulkuneuvojen vuoksi voi lyhyemmässäkin ajassa käydä, niin päätin tällä kerralla käyttää lomani pohjoisen Suomen valokuvaamiseen, koska siitä on sangen vähän kuvia olemassa."¹¹⁴

Lapsuudessaan Inha oli kuullut värikkäitä tarinoita pohjoisen erämaan luonnosta ja elämästä:

111 Hautala-Hirvioja 1999. Kyyhkynen opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1894–1997. Hänet palkittiin dukaattikilpailussa vuosina 1896 ja 1897. Vuosisadan vaihteessa Kyyhkynen oleskeli valtion matkastipendin ja Hovingen matka-avustuksen turvin Pariisissa 1899–1900. Kyyhkynen vaikutti eteläisessä Suomessa asuneiden käsitykseen Lapista, sillä hänen Valistukselle maalaamansa saamelaiskulttuuria esittelevä opetustaulu oli kouluissa ahkerassa käytössä.

112 Karl Granitin tuotannosta tarkemmin ks. Jantunen 2006.

113 Varhaisempien tutkijavalokuvaajien työstä ks. Dölle & Kukkonen 1992, 370–371.

114 I. K. [Inha] 1892, 171.

*Lapin tunturit, laajat suot, suuret kymet ja valtavat kosket olivat aina mielikuvituksessani välkkyneet kotimaan luonnon suurimpana ilmauksena. Pohjola oli minulle vielä silloin aivan tuntematon omalta näkemältäni. Mutta se, mitä olin lukenut ja vanhoilta metsänhoitajilta kuullut Lapin luonnosta, elämästä, jokikulusta, porolla ajamisesta, kiinnitti kovasti mielikuvitustani.*¹¹⁵

Lappi oli ollut maantieteellisesti erityisasemassa, pohjoisin Lappi liitettiin varsinaisesti vasta 1809 syntyneeseen Suomen suuriruhtinaskuntaan. Alue oli hahmottunut suomalaisille ennen kaikkea kirjailija ja historioitsija Zacharis Topeliuksen (1818–1898) Sampo Lappalaisen kautta aina 1900-luvun alkukymmenille. Toisaalta sinne oli suuntautunut erilaisia enemmän ja vähemmän tieteellisiä tutkimusmatkoja ja eksotiikkaa etsiviä retkiä sekä ulkomailta että omasta maasta, joita kuvaavat Scheffreruksen *Lapponia*, Edward Clarken matkakirja 1799 ja 1800-luvun puolessa välissä M. A. Castrénin tekstit. Edelleen 1800-luvun lopulla alkanut kultakuume piti yllä Lapin tarunhoitoista kuvaa. Myöhemmin Lappi-aiheisessa kirjallisuudessa pääroolin saivat pohjoinen maisema ja alueen luonnon erityispiirteet, saamelaisista ei paljon puhuttu.¹¹⁶

Kuvausmatkalleen Inha ei laatinut tarkempaa suunnitelmaa, ja hän lyöttäytyi yhteen junassa pohjoiseen matkaavan geologin kanssa. Tämän rinnalla hän uskoi löytävänsä toivomiaan kohteita. Pohjois-Pohjanmaan näkymät eivät kohottaneet ohimatkaajan mieltä. Matkakuvauksen rivien välistä paistaa kauniiden ja valokuvaamiseen kelvollisten, pittoreskien tai ylevien näkymien odotus. Maiseman tasaisuus ja harmaus vähentävät tekstin mukaan näkymän kuvauksellista arvoa.

[M]inä imin sieluuni näitten maisemain raskasta ilottomuutta. Melkein häpesit omaa pituuttasi käyskennellessäsi matalassa metsässä. Kaikki puut näyttävät kituvan kylmän meren läheisyyttä, lehtipuut jäävät

115 SMA, 1.

116 Lapin asemaa pohjoisen romantiikan eksotisena paikkana on käsitelty esimerkiksi Klinge 1982, passim, erit. 94–107. Saamelaiset jätettiin yleensä sivulliseksi vähemmistökansaksi, jotka kelpasivat joskus kuvien elähdyttäjiksi. Suomalaiusten mielestä saamelaiset olivat nomadeja, joilla ei ollut omaa historiaa, ja kansallista identiteettiä rakennettaessa heidät määriteltiin ensin uuden rasistisen rotuteorian kautta marginaaliin, vaikka myös suomalaiset olivat uhanalaisia tässä keskustelussa. Harle 2000, 123–131.

värittömiksi, niityt harmaan keltaisiksi, vihannat laihoikin sairastavat kalvetusta. Kun vielä taivas maatui hikiseen pilveen, niin katosi senkin sini ja samalla merenkin siinto, ja mielen valtasi vastustamaton tunne päästä pois iloisemmille seuduille.¹¹⁷

Valokuvaamisen kannalta otollinen matkanvaihe alkoi vasta Inhan erottua geologiystävästään ja jatkaessa matkaa oppaiden kanssa omien tarpeittensa ohjaamana. Syynä valokuvaamisesta pidättäytymiseen olivat hänen mukaansa sekä seutujen outous että kiire. Nyt hän terästi huomiokykyään ja keskittyi kuvaamiseen, koska "kuljettiinkin nyt oikeastaan minua varten".¹¹⁸ Seutu osoittautuikin omituiseksi, mikä tarkoitti 1950-luvulle asti erityistä, omintakeista.¹¹⁹ Tässä tulee esiin se, että Inha ei välttämättä luonnehtinut kuvattavaksi valitsemaansa näkymää vain kauniiksi, vaan käytti myös sellaisia termejä kuin yllätyksellinen, ihmeellinen, outo tai huvittava. Kyseisellä matkaosuudella Sallan (ent. Kuolajärvi) Nivajärven seudulla syntyvät muutamat Inhan tärkeimmistä Pohjois-Suomen kuvista: *Sallatunturit, Sallatunturi yöllä, Hirveäkallio, Pikku Jänis köngäs ja Nivajärvi*.

Suomen maisemia -kirjassa Inha kertoo odotuksistaan, kuinka hän suunnisti Sallassa kohti Nivajärveä, "jota oli kiitetty näitten seutujen luonnonkauneimmaksi paikaksi. Siellä toivoin saavani kauniita maisemakuvia". Inhan mielestä kuvattavaksi kelpaavan maiseman ominaisuuksia oli ainakin pittoreskiin liittynyt luonnon epätasaisuuden ja maisemanäkymän vaihtelu, mikä oli hänen mielestensä vielä puuttunut monista matkanvarren näkymistä.¹²⁰ Etelä-Suomen ja Lapin näköalojen eroavaisuuksia Inha mietti katsellessa Kemijärven maisemia Särkelän mäellä, ja eteläisiin näkymiin tottuneen silmin hänestä tuntui kuin outo väristys olisi antanut pohjoiselle näköalalle uudenlaista luonnetta, erityistä kirkkautta.

Vaarat, jotka arvion mukaan olivat jo penikulman päässä, eivät vielä sinettyneet ensinkään, vaan havumetsäin samea vihannuus oli niiden kupeilla yhtä välitöntä kuin lähellä ympärillämmekin. Eivät etäisemmätkään salot saaneet samaa syvää tummaa sineä kuin Etelä-

117 SMA, 9.

118 SMA, 52.

119 Konttinen Riitta, suullinen tieto 15.12.2009.

120 SMA, 52.

Suomessa. Vasta kaukaisessa etäisyydessä ne sulautuivat vaaleaksi siinnoksi. Tämä värien niin sanoakseni alastomuus on perä-Pohjolan luonnolle ominaista. Lieneekö ilma läpikuultavampaa, viljelyssavuoko vähemmän, vai mikä lienee syynä. Minun nähdäkseni ei siellä ole luonnon väreissä sitä sulavuutta eikä lämmintä hehkua, jonka Etelä-Suomen syvä siinto luo maisemiin, sulatellen, syventäen, ladellen lukemattomia uusia värivivahduksia kasvikunnan omien värien päälle. Täällä pohjoisessa paljon laajemmat alat vaikuttavat välittömästi omilla väreillään, puhuvat karkeampaa kieltä, eivät viritä mielessä haaveita, vaan pitävät alati edessä suuren peittämättömän todellisuuden.¹²¹

Omia käsityksiään valokuvaamisesta Inha esittelee laajimmin Ståhlbergin *Cameran-*lehtisen numerossa 10 lokakuussa 1892 otsikolla *Eräs valokuvamatka*. Siinä hän keskittyy Pohjois-Suomen matkansa kohdalta ”niiden seikkain esiintuomiseen, jotka ehkä voivat maisemavalokuvauksen harrastajia huvittaa”.¹²² Matkareittinsä tarkan kuvailun rinnalla Inha kommentoi eri näkymien soveltuvuutta valokuvaukseen. Erityismaininnan saavat ”idylliset tölilihuoneukset” monine detaljeineen Padasjoella, josta hän oli suunnannut kohti pohjoista, sekä kosket ja niiden rantanäkymät kuten omituinen ja hauska Merikoski, Taivalkoski lohenpyytäjineen tai Venäjän Karjalan Kivakkakosken komeus. Pyrkimyksenä oli löytää valokuvassa edukseen esittäytyviä näkymiä paikoilta, jotka muutenkin olivat kuuluja luonnonkauneudesta. Ounasvaaran laelta Inha yrittää pilvien vuoksi turhaan tallentaa juhannusyön aurinkoa, ja onnistuu mielestään saamaan Ounasjoen näkymässä paremmin kuvatuiksi auringon rusotuksen ja pilvien varjot.¹²³ Pohjoisen yön valoisuus yllättää eteläisen vieraan: valokuvaus osoittautuu mahdolliseksi myös keskiyön aikaan. Inha esittelee yhden tunnetun kuvansa *Yöpyneinä Teniöllä*, jonka hän otti kello 23:n aikaan hyvin tuloksin. Ainoan pettymyksen tuo epäonnistuminen nuotion liekin toistamisessa valokuvassa, "sitä ei näy ensinkään, jota vastoin valkeasta nouseva savu tulee erittäin sankkana näkyviin".¹²⁴

121 Ibid., 24.

122 I. K. I[nha] 1892, 171.

123 Tätä valokuvaa ei ole tähän mennessä löytynyt arkistoista.

124 I. K. I[nha] 1892, 174.

Inha pohtii sitä, kuinka saada näkymä tallentumaan kuvaan mahdollisimman tarkasti ja kirkkaasti. Vuoden 1892 kesä oli erityisen sateinen. Näin ollen usvainen, samea sää, joka tuntui seuraavan koko matkan ajan, tai alituinen kiire uuteen kohteeseen näyttäytyivät päällimmäisinä huolenaiheina. Kuvaaja on tyytyväinen, kun sopiva auringonpaiste osuu yllättäen Kuusamossa *Kivakkakosken* kuvauspäivään, mutta monissa kohteissa hän ei malta jäädä odottelemaan parempaa kuvaussäätä.¹²⁵ *Hirveäkallio* ja *Pikku Jänis köngäs* tallentuivat tuollaisen Inhan murehtiman pilvisään aikaan. "Epäedullinen sää vaikutti, että kuvani Nivajärveltä onnistuivat huononlaisesti", Inha kirjoittaa *Cameran*-lehtisessä selvittäessään matkan valokuvauksellista antia. *Päivälehdessä* samana vuonna ilmestyneessä Inhan matkakuvia esittelevässä näyttelyarviossa *Suomalaisten maisemakuvain näyttely* tähän seikkaan kiinnitettiin huomiota ehkä tekijän itsensä johdattelemana: "Viime kesä oli sateinen ja sumuinen ja se seikka teki Hra Inhalle paljon haittaa: hän ei voinut ottaa niin paljon kuvia kuin oli toivonut. Muutamissa kuvissakin näkyy tuon sumuisen ilman vaikutus himmentämässä näköalan laajuutta."¹²⁶ Tässä korostuu jälleen se, kuinka tärkeänä pidettiin lintuperspektiivin laajaa näkyvyyttä. Sumuisuudestaan huolimatta kuvat saivat osakseen huomiota, ja vuonna 1900 *Hirveäkallio* ja *Ruskeakallio* valittiin kuvasarjaan, joka edusti Suomea Pariisin maailmannäyttelyssä.

Lapista Inha laskeutui Paanajärvelle Kuusamoon, jossa matkaseurana oli kolme paikallista, Inhalle ennestään tuntematonta nuorta miestä. Heidät Inha asetti ajan tapaan moniin kuviinsa antamaan mittasuhteita maisemalle, miehet oli sijoitettu ohjekirjojen mukaisesti sopivan etäälle kuvaajasta ja yleensä puuhaamaan jotain, esim. kalastamaan, mikä tuntui maisemaan sopivalta. Paanajärven seutu, Suomen

125 Ibid., 174–175.

126 Suomalaisten maisemakuvain näyttely. *Päivälehti* 24.11.1892.

Sveitsiksi tuolloin kutsuttu¹²⁷, oli erityisen kuulu kauneudestaan, mutta Inhan työskentelyä häittäsi jälleen viisi vuorokautta kestänyt yhtämittäinen sade. Inha joutuu korjaamaan odotuksiaan:

*Suomen Sveitsi...siinä on totta, mutta on harhauttavaakin käsitystä.
Tosin kohoo täällä vaaroja, minne vain katsoo, mutta aivan toisenlaista
on tämä luonto kuin Sveitsin. Ei tämä ole vuoristoa; vaan samoin kuin
Kemijoenkin varressa, samoin täälläkin kukkulat ovat ikään kuin
yksinäisiä vartiopaikkoja laakeitten metsämaitten keskellä, rinteet
kohoavat alempana aivan hitaasti lakeista maista ja kukkulat ovat
kaukana toisistaan. Toinen ei varjoo toisen näköalaa. Ei näy jyrkkiä
vuorenseniä, ei edes rohkeita piirteitä, vaan epätasaisuuden luonne on
rauhallista ja sulavaa. Ei edes järvien rannoilla näe korkeita äyräitä,
vaan metsä alkaa melkein veden rajasta.*¹²⁸

Eurooppalaisia vuoristonäkymiä opiskeluaikanaan kuvannut Inha kertoo tunteneensa pettymystä, kun hän ei pääse tallentamaan kamerallaan arvokkaiksi nostettuja, rohkeita piirteitä, sekä pittoreskin että ylevän diskurssien maisemalle asettamia norveja. Toteamus "toinen ei varjoo toisen näköalaa" viittaa suoraan pittoreskiin oletukseen kuvattavaksi kelpaavan maiseman vaihtelevuudesta ja moniulotteisuudesta. Olisivatko kirjoittajan mielikuvissa eläneet myös A. F. Sköldebrandin piirrosten dramaattiset vaaranäkymät, joissa tekijä oli selvästi lisännyt vuorimassojen läheisyyttä ja monimuotoisuutta. Kiipeäminen Kuusamon korkeimmalle Nuorusen vaaran laelle ei kirvoittanut Inhaa hänelle muuten niin tyypilliseen maalailevaan runoiluun. Mieli virkistyy vasta, kun luvassa on käynti

127 Ingman (Ivalo) 1892, luvut 6–9. "Katsellessaan tuota luonnon suuruutta viihtyy matkailija pitemmänkin hetken istumassa kivennykyrällä vuoren paljaalla laella. Muistuupa mieleen ettei Kuusamoä sootta ole kehuttu alppimaisemaksi, Suomen Sveitsiksi. Mutta tuota näköalaa katsellessa ei kumminkaan voi hyväksyä sitäkään lausetta. Ei tämä maa tässä alla ole Sveitsiä. Nuo kapeat lehtevärantaiset järvet, nuo avarat, hallavat suot, nuo metsäiset harjut ja karut kankaat, eiväthän ne ole Sveitsiä. Se maisema on läpeensä meidän omaa, pohjoista Suomea. Onko se silti vähemmän kaunista kuin Sveitsi? En tiedä, arvatenkin. Vaan kun katselen syrjästä noita metsäisiä kukkuloita, joiden toinen kylki iltapäivän hohteessa vihannalta helottaa, toinen siimeksen puolella ikään kuin suree tummuuttaan, noita lammen silmiä soitten pohjalla, joita vuoroin päivän eteen kulkenut hattarapilvi varjostaa, vuoroin aurinko kimalluttaa täydeltä terältään, kun katselen taivasta, joka kelmeydessään on niin rauhallinen ja himoton, silloin tunnen sen niin välittömästi, että tämä on minulle kauneinta. Hyvät ystävät, ei se ole Sveitsiä. Se on Kuusamoä." Kuusamo oli ollut matkailukohteena jo ennen taiteilijoiden saapumista 1800-luvun lopulla.

128 SMA, 64.

Oulankajokea pitkin rajan takaisessa Vienan Karjalassa. Inhan oman lehden, *Uuden Suomettaren*, sivuilla oli jo pari vuotta aikaisemmin kehoitettu taiteilijoita tutkimusretkille Karjalaan ikuistamaan suomalaisten kansantyyppien yhtä ihannetta, muualla jo kadonnutta ja turmeltunutta ”karakteeria”.¹²⁹ Ajanmukainen karelianismi oli sytyttänyt myös Inhan innostuksen, ja pari vuotta myöhemmin 1894 hän lähtikin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran rahoittamalle kuvausmatkalleen Vienan Karjalaan.¹³⁰

Pohjois-Suomen matkan noin 80 maisemavalokuvaa esiteltiin Ståhlbergin Atelier Apollon marraskuisessa näyttelyssä, jossa kuvia oli lähes 650. Tarkkaa tietoa ei ole siitä, mitä kaikkia kuvia näyttelyyn kuului. *Päivälehti* esitteli näyttelyä 24.11.1892 näkyvästi kahden palstan laajalla jutullaan. Siinä käsiteltiin tärkeimpinä kuvausaiheina koskia, korkeita vuoria, järvenrantoja, jotka jo tuolloin olivat valikoituneita kansallisaatteellisesti tyyppillisiksi, suomalaisiksi luontokohteiksi.¹³¹ Inhan elämäkerran kirjoittanut Tuomo-Juhani Vuorenmaa arvioi, ettei pääkaupunkilaisille ollut koskaan aikaisemmin tarjottu tilaisuutta tutustua näin laajasti itsenäisyyttään tavoittelevan kotiseutunsa piirteisiin ja ostaa kuvia markan tai kahden (silloinen markka = 3,7 euroa) hintaan.¹³² *Päivälehti* kiitteli kotimaan paikkojen tutuksi saattamista kansallisaarteeksi ja kehotti lukijoitaan tutustumaan tähän hienosti valmistettujen kuvien näyttelyyn, josta he löytäisivät ”yhtä monta tuttua paikkaa kuin uutta ja tutustumisen arvoista”. Tutuista kohteista esimerkkinä mainittiin tekstissä mm. Imatrankoski, Raaseporin linnanrauniot, Viipurin tienoo ja yleisölle tuntemattomina erityisesti Pohjois-Suomen kohteet: ”Ylipäättään ovat kuvat sangen hyvästi onnistuneet ja saapi niistä katsoja jotenkin selvän käsityksen itäisen Pohjanmaan luonnon omituisesta suuruudesta.”¹³³ *Päivälehd*en kirjoittajalle nämä otokset kelpasivat tehtävänsä esittelemään kansallisideologista suomalaista luonnon omituista suuruutta; tämän luonnehdinnan voi hyvin lukea myös ylevyytensä.

Vuoden 1892 lehden kahden palstan laajassa jutussa *Suomalaisen maisemakuvain näyttely* kirjoittaja kuvailee K. E. Ståhlbergin suunnitelmia lähettä Inha

129 *Uusi Suometar* 9.10.1890 nro 234.

130 Tästä matkasta tarkemmin kolmannen sisältöluvun 1. luvussa.

131 Suomalaisen maisemakuvain näyttely. *Päivälehti* 24.11.1892.

132 Vuorenmaa 1981, 20.

133 Suomalaisen maisemakuvain näyttely. *Päivälehti* 24.11.1892.

matkustamaan seuraavana vuonna Itä-Suomeen, Savoan ja Karjalaan ja kannustaa: ”Toivomme menestystä, sillä onhan kotimaamme paikkojen tutuksi saattaminen kansallinen aate.” Millaisena tämän aatteen tuli kotimaata esittää, sitä kuvaa toisaalla tekstissä Inhan valokuvia arvioiva osuus:

Erityishuomiota ansaitsevat hra Inhan Pohjois-Pohjanmaalta tuomat kuvat, noilta paikoilta, jotka suurelle osalle muun Suomen väestöä ovat yhä vähän tutut kuin näkymät kaukaisista maista. — Saamme nähdä rikkaan valikoiman mahtavia koskia, korkeita vuoria, ihanoita järvenrantoja jne. Huomautamme joitakin: Kemijoen, Ounasjoen, Oulanganjoen, Paanajärven kuvat Nuoruselta ja Sallan tunturilta ja näköalat Kivajärveltä Pällistä ovat paikkoja, jotka näkemistä ansaitsevat.¹³⁴

1.4. Hirveäkallio (1892), pimeästä kirkkauteen

Inha kuvasi matkallaan lintuperspektiivinäköaloja mm. Sallatunturilta, Nuoruselta ja Sotkamon Naapurivaaralta, koskista hän tallensi mm. Merikosken, Taivalkosken lohipatoja, Paanajärven Mäntykosken, Kivakkakosken ja Jäniskönkään pikkukosken, tyyniä vesimaisemia tallentui mm. Nivajärveltä, Sallasta, Oulankajoelta, Paanajärveltä ja Kemin ulapalta. Omaksi aihepiirikseen nousivat myös jyrkkinä veteen viettävät, korkeat kallioseinämät. Poimin lähempään tarkasteluuni yhden näistä, Suomea Pariisiin maailmannäyttelyyn vuonna 1900 edustamaan valitun *Hirveäkallion*.

Yli 100 metriä korkea Hirveäkallio oli Nivajärven korkeiden liuskekalliorantojen tunnettu nähtävyys, jonka sortuva kvartsiittisekoitus muodosti jatkuvasti muuntuvan kalliomuodostelman. Korkeat kallioseinämät olivat tuona aikana tuttuja kuva-aiheita, kun geologit ja maantieteilijät tallensivat Lapissakin harvinaisia kivilajiesiintymiä. Myös Inha kuvasi tällä matkalla muita samankaltaisia otoksia rantakallioista kuten Kuusamossa *Ruskeakallion*. Hirveäkallio oli kuitenkin poikkeuksellisen vaikuttava näky, mihin paikan nimi jo viittaa. Se oli Inhan kuvailuissa korkein ja kaunein

134 Suomalaisten maisemakuvain näyttely. *Päivälehti* 24.11.1892

kallioseinä, mitä hän oli Suomessa siihen mennessä nähnyt.¹³⁵ Inha esitteli Nivajärven karuja rantoja:

[N]iitten kasvullisuus [oli] niin koskematonta, ikään kuin Luonnottaren istuttamaa, uinailevaa puistoa. Liuskekalliot olivat rannoilla murtuneet monenmuotoisiksi, kuvanihaniksi patsaiksi ja latomuksiksi, ja vuoren koloista, paasien niskasta kuvastui järveen kuusta, mäntyä, koivua ja haapaa ja ylempänä rinteillä kasvoi vaaleeta pohjolan koivua, seassa mustaa kuusta. -- Noita vuorikoivuja varsinkin ihmettelin. Mihin niitä vertaisin? Erakoihin, pyhimyksiin, jotka ovat kaiken elämänsä lihaansa kuolettaneet ja siitä saaneet läheistä ylösnousemusta aavistavan henkevyuden! -- Se oli epätoivoinen ponnistus verhota jalomuotoinen maisema kesän vihantaan lehväpukuun; mutta lämmön lyhyden, vuorien kalveen vuoksi olivat koivun voimat kesken loppuneet, rauenneet vain hopeiseksi hohteeksi.¹³⁶

Valokuvassa vallitsee usvainen, tyyni sää. Pystykuva rajautuu kolmeen osaan: edessä erottuvaan pieneen oksistoon ja tummaan peilityyneen veteen, johon kallionseinämät ja rannan kiviröykkiö kuvastuvat sumeasti, keskiosan jyrkkään kallioseinämaan sekä ylhäällä valkoisena häipyvään taivaaseen. Harjanteen koivut ja kuuset sulautuvat sumuun. Sommittelu jakautuu pystysuorasti kultaiseen leikkaukseen. Kuva ei noudata pittoreskia maisemakaavaa, jossa kauempana avautuisi horisontti, vaan se tarjoaa katseelle omanlaisensa kolmen tason vaihtelun: veden, kallion ja taivaan pintojen rytmin. Romantiikan tyyppiäihe, vuori, on tässä tallennettu alhaalta ylöspäin. Sortuva kivikko vertautuu enemmän ajan runsaaseen rauniokuvastoon, joka nostaa esille rappeutumisen, katoavuuden ja kuoleamisen teemat. Tuollaisia raunioaiheita Inha oli kuvannut ulkomailla opiskelunsa aikana.¹³⁷ *Hirveäkallion* erottaa tyypillisistä romantiikan ajan rauniokuvista suuren kallioseinämän pehmeässä myötävälössä lähes kaksiulotteiseksi muuntuva kivimassa, joka täyttää suuren osan kuvan pinta-alasta. Kuvan sävyala muuttuu vähitellen mustasta maan uumenista nousseelta ja

135 I. K. I[nha] 1892, 175.

136 SMA, 54.

137 Esim. Aamu Nyströmin arkiston kuva Iki049. Tätä kirjoittaessa on vielä epäselvää, mitkä kaikki kuvat Inhan opiskeluaajalta ovat hänen ottamiaan, mitä taas esimerkiksi vain jäljennöksiä muiden aikalaisten kuvista, mitkä postikortteja tai hänen Usko-veljensä ottamia.

lähteenkaltaiselta vaikuttavasta, syväntummasta vedestä kallion harmaaksi seinämäksi ja kuvan ylälaidassa kirkkaanvalkoiseksi avaruudeksi. Veden, maan ja ilman elementit muodostavat eräänlaisen olemisen alkutilan, jossa voin kuvitella Maan odottavan tulen, auringon, herättävää tulemistä. Valon ohjaamana hahmotan kuvassa vain yhden suunnan: alhaalta ylös, pimeästä kirkkauteen, vedestä maan kautta ilmaan.

Hirveäkallio herätti Inhassa ja hänen matkaseuralaisissaan suurta mielenliikutusta, niin että yksi miehistä kiipesi kallion laelle laulamaan. "Hirveäkallion päältä alkoi kuulua juhlallinen veisuu, jota kaiut ilkkuivat joka puolelta. Uskovainen saattajamme oli sinne kavunnut ja antoi nyt äänensä vapaasti paisua Luojan temppelissä."¹³⁸ Inhan tunnelataus osoittautuu Hirveäkallion vastakkaisella rannalla vietetyn ateriahetken aikana henkisesti virittyneeksi, läsnä ovat niin Luonnotar kuin Luoja. Voin hyvin tavoittaa Inhan hartaan ja ihmettelevän tunnetilan kuvaa katsellessani. Koska mikään ei kuvassa kerro selvästi näkymän mittasuhteista, on vaikea arvioida valtavalla vaikuttavan vuorensinämän kokoa. Tämä maiseman suhteiden mittaamattomuus ja hallitsemattomuus johdattaa kuvan luentaani subliimin alueelle. *Hirveäkallio* tarjoaa minusta mahdollisuuden katsella ylevään liittyvää muodottomuutta ja kokea sitä kautta äärettömyyden ja yliaistisuuden läsnäoloa. Kuvatilaa hallitsee muokkaamattoman luonnon ja villin epäjärjestyksen ilmentymä: pystysuora, rapautuva, rosoinen kivikko, jonka kautta luonto näyttäytyy sekasortoisena, säännöttömänä kuin hävityksen jäljiltä ja antaa näin katsojalle aineksia ylevän kokemiseen. Kiviseinää tutkiva katseeni etsii valoa ja ulospääsyä nousemalla yhä uudelleen kohti taivaanraitaa, jonka voi ajatella viittaavan avaruudellisen luonnon ikuisesti jatkuvaan ja järjelle käsittämättömään äärettömyyteen.

Koen *Hirveäkallion* muuntuvan vähitellen kuvana lähes abstraktiksi, mikä etäännyttää minua katsojana kuvan aiheesta kohti yleisempiä teemoja. Yhdistän tähän Kantin ylevää tarkastelleen Mari-Anne Virkkalan ajatuksen äärettömyyden synnyttämästä tunnetilasta: "[K]äytännöllinen järki näkee mielikuvitukselta äärettömyyteen karkaavassa ja sellaisena saavuttamattomassa luonnossa jotain mielekästä ja tutunomaista, nimittäin vapautensa analogian."¹³⁹ *Hirveäkallio*-kuvan luentani vertautuu Inhan paikasta kirjoittamaan tekstiin, jossa korostuvat runsaat viittaukset

138 SMA, 54.

139 Virkkala 2004, 87.

transsendenssikokemukseen: Luonto ja Luonnotar, kiipeäminen vuoren laelle, vuorikoivut erakkoina ja pyhimyksinä, ylösnousemus, henkevyys. Tällaiset aiheet osoittavat kirjoittajan etsivän luonnonkokemuksen ilmaisua aistimellisen ja yliaistillisen rajalla. Virkkalaa lainaten: "Kun kaikki muut keinot loppuvat, aistimaailman äärettömyys otetaan haltuun ajattelun kautta. Tämä ei kuitenkaan muuta sitä tosiseikkaa, että nimenomaan ääretön, muodoton ja kaoottinen luonto ohjaa meidät immanentin ja transsendentin rajalle."¹⁴⁰

Ylevässä kokemuksessa objekti voi kantilaisen dynaamisen ylevän mukaan tuntua vuoroin vastenmieliseltä ja vuoroin houkuttelevalta. Inha kommentoi valokuvaamista käsittelevässä tekstissään Hirveäkallion maisemia ja Nivajärveä aluksi *ihanan jylhäksi*.¹⁴¹ Tätä jylhä-adjektiivia voi pitää suomen kielessä yhtenä ylevän synonyymina. Nykysuomen sanakirja vuodelta 1967 yhdistää jylhään kolkon mahtavaa, karun juhllallista, korkeussuhteiltaan vaikuttavaa, raivaamatonta, synkkää, autiota.¹⁴² Ihanaksi määritelty jylhyys lähestyy käsiteparina ylevän kaksinaisuutta, vastenmielisyyden ja houkuttelevuuden välissä liikkuvaa tilaa. Ylevää luonnehtii Kantin mukaan ihmisen aistimellisen intressin vastainen käytös. Kohdatessamme ylevyyttä herättävän kohteen, emme sen mukaisesti toimiessamme välttämättä kiinnittäisi kohteeseen mitään huomiota tai saattaisimme pitää sitä vastenmielisenä, pelottavana tai uhkaavana. Ylevyyden kokemusta eivät välttämättä jaa kaikki maisemaa katsovat: nousevan syysmyrskyn meri voi olla toiselle, esim. kaupunkilaisturistille, ylevää katsella, kun taas paikallinen tuntee sen edessä vain epämiellyttävää huolta. Kantin esimerkkinä tästä toimi savoijilainen talonpoika, joka piti lumihuippuisten vuorten ihailijoita narreina.¹⁴³

Inhan erilaiset ja eri yhteyksiin liitetyt kuvailut Nivajärven seudusta osoittavat *Suomen maisemia* -teoksessa ja *Cameran*-lehtisessä, kuinka erilaisia painotuksia samalle luontokokemukselle ja -näkymlle annetaan kontekstista ja tarkoituseristä riippuen. Maisemien muotoihin ja tunnelmiin keskittyvässä kirjassaan Inha etsii henkeviä ilmaisuja ja vakuuttaa: "Täällä olisi ollut katselemista moneksi päiväksiin,

140 Ibid., 85.

141 I. K. I[nha] 1892, 175.

142 Nykysuomen sanakirja 1967.

143 Virkkala 2004, 89.

mutta meillä ei ollut käytettävänäme kuin iltahetki."¹⁴⁴ Valokuvauksen tekniikasta kiinnostuneelle lukijakunnalle hän toteaa ihanan jylhyyden jälkeen: "Järven ympärystä on synkintä erämaata, joten sillä ei voinut kauempaa viipyä."¹⁴⁵ Hirveäkallion näkymät synnyttävät Inhan teksteissä dynaamisen ylevän kaltaisia kahdensuuntaisia tunnetiloja: sekä yliaistillisia, poeettisia miellelyhtymiä että torjuvaa vastenmielisyyttä.

* * *

Inhan ensimmäisen kuvausmatkan pohjoiset otokset muodostavat aikakauden maisemakuvastossa omanlaisensa sarjan sekä sisältönsä että ilmaisunsa puolesta. Eteläisemmässä Suomessa asuvalle suurelle yleisölle, kuten Inhallekin, Lappi näytti merkinneen lähinnä tarunhoitoisten kertomusten erämaata, kullanhuuhtojien ja saamelaisten poromaiden maailmaa. Kuvaava oli *Päivälehd*en luonnehdinta, kuinka Inhan kuvien Pohjois-Pohjanmaa oli tuolloin suurelle osalle muun Suomen väestöä yhtä vähän tuttua ”kuin näkymät kaukaisista maista”.¹⁴⁶ Inhan valokuvat jäivät vuosien ajaksi harvinaisuuksiksi, koska Lappi ja Pohjois-Suomi eivät kutsuneet kansallisromantiikan nimekkäitä kuvataiteilijoita. Esimerkiksi nuorsuomalaisten kansallismaisemaan eivät kuuluneet Lappi, Ahvenanmaa tai Pohjanmaa. Kuten Riitta Kontinen on osoittanut, suomalaisuuden todellisena maisemana pidettiin esimerkiksi *Päivälehd*en piirissä pääasiassa Pohjois-Savoa, Pohjois- ja Etelä-Karjalaa sekä Hämettä, ajoittain myös Etelä- ja Varsinais-Suomen suuria jokilaaksoja ja pientä kaistaletta Uudenmaan ruotsinkieliseltä rannikolta. Ja vaikka Kuusamo oli yksi karelianistien matkakohteita, alue jäi taiteilijoille vieraammaksi ja vähemmän kuvatuksi.¹⁴⁷ Ilmaisunsa ja tunnelmansa puolesta Inhan Lapin ja Pohjois-Suomen kuvat poikkeavat niitä edeltäneistä ja seuranneista Lappi-kuvista. Niissä ei nähdä seudun tyypillisyyksiä kuten Aavasaksan maisemia, vaan sen sijaan esimerkiksi leiriänsä kesäyössä pystyttävät matkalaiset. Yritys tallentaa juhannusyön aurinkoa Ounasvaaralta ei myöskään onnistunut. Vuoden 1892 ennätysmäinen sadekesä jätti

144 SMA, 55.

145 I. K. I[nha] 1892, 175.

146 Suomalaisten maisemakuvain näyttely. *Päivälehti* 24.11.1892.

147 Kontinen 2001, 229.

oman jälkensä, usein usvaisen yleisilmeen; kirkkaan kesäsään tuloksena katselisimme nyt toisenlaisia otoksia.

Inhan maisemakuvausmatkan aineiston valossa näyttää siltä, että 1890-luvun Suomen suuriruhtinaskunnassa maisemavalokuvauksen piiriin oli omaksuttu eurooppalaiset näkemykset ja arvostukset. Kuvaajan odotuksia, kohteiden valintaa ja kuvaustapaa ohjasivat korostetusti pittoreskin ja ylevän diskurssit. Luontonäkymän arvo asetettiin näiden keskustelujen myötäisesti. Kuvaaja etsi korkeita, lintuperspektiivin näkymiä tai pyrki luomaan kuviinsa pittoreskin mukaisen kolmitasoisen syvyyden. Mittakaava pidettiin aina laajan yleiskuvan rajoissa, lähikuvia ei otettu. Kohteiksi valikoitui kallioisia rotkoja tai tuntureilta aukeavia näköaloja. Inha kirjoittaa toistamiseen pettymyksistään, jos kohteet eivät vastaa ennako-odotuksia. Tunturit ovat liian laveita tai matalia ja kaukana toisistaan, sää ei tarjoa toivottua valaistusta, usva peittää laajana toistuvaksi halutun maiseman ja näkymä ei tallennu negatiiville toivotulla tarkkuudella tai kirkkaudella.

2. *Finland i bilder. Suomi kuvissa* -valokuvateos (1895–1896) Valokuva kanonisoii luonnonkauneuden kansalliskuvastoon

Tässä luvussa tarkastelen sitä, millainen etappi luontomaiseman kanonisoimisessa suomalaiseen kansalliskuvastoon oli I. K. Inhan valokuvaama ja kirjoittama ja toimittaja Wenzel Hagelstamin sekä varatuomari Uno Wasastjernan¹⁴⁸ kustantama *Finland i bilder. Suomi kuvissa. La Finlande pittoresque* -valokuvateos (1895–1896).¹⁴⁹ Koska teos on tähän mennessä jäänyt tutkimuksessa lähinnä yleistävien luonnehdintojen varaan,¹⁵⁰ käyn lyhyesti läpi sen kuvien sisältöjä ja kirjan asettumista

148 Uno Wasastjerna oli Suomen Sähkösanomatoimiston omistaja vuodesta 1894, toimisto lakkautettiin 1902, koska se oli katkaissut yhteytensä Pietarin sähkösanomatoimistoon, mutta Wasastjerna jatkoi toimintaa ostanalla muutamaa vuotta aikaisemmin perustetun Suomen Uutistoimiston. Vuonna 1915 Sanomalehtien Tietotoimisto yhdistettiin sen kanssa ja nimeksi tuli Suomen Tietotoimisto STT. Wentzel Hagelstam (1863–1932) oli toimittaja, kustantaja, kirjailija, joka toimi kustannus- ja kirjakauppa-alalla.

149 Teos ilmestyi aluksi erillisinä vihkoina ja 1896 foliokokoisena kirjana. Hinta sidottuna 29 mk. Hintataso oli lähes sama kuin *Suomi 19:llä vuosisadalla* -teoksella, jonka toinen painos maksoi 27 mk. *Wentzel Hagelstam kustantajana 1891–1903. Satavuotismuisto* 2003, 48. Teos on digitoituna verkossa osoitteessa <http://www.doria.fi/handle/10024/43338>.

150 Kirjaa ovat teksteissään käsitelleet mm. Kajander 1981; Vuorenmaa 1981 ja 1992; Eskola 1997; Lukkarinen 1999; Häyrynen 2005.

nykytutkimuksen esittelemiin kansalliskuvastojen tyypillisyyksiin. Tutkimukseni kysymyksenasettelussa tärkeimmäksi tutkimuskohteeksi nousee teoksen luontomaisemaa käsittelevä aineisto. Kysyn, miten *Finland i bilder* eroaa edeltäjistään luontomaisemien esittelyssä, mitä kohteita se painottaa, kuinka se kuvaa luontonäkymiä ja kuinka teos artikuloi teksteillä, ennen kaikkea kuvateksteillä, luontomaisemia.

Finland i bilder ilmestyi vain kaksi vuotta *Suomi 19:llä vuosisadalla* -teoksen jälkeen ja rinnastettiin heti tämän kansallisaatetta vahvistavan julkaisun ohjelman jatkajaksi. *Uudessa Kuvalehdessä* Juhani Aho ylisti tuota kuvateosta: ”Paljon on tehty työtä maamme esittämiseksi kuvissa. Ei ole kauan siitä, kun *Suomi 19:llä vuosisadalla* ilmaantui ja nyt on jo toinen kuvateos maastamme tekeillä.” Ahon kiitteli uuden kirjan sisältöä tavattoman vaihtelevaksi, luvassa ei ollut vain kuvia merkillisistä maisemista ja muista nähtävistä paikoista, vaan myös kansasta ja sen elämästä. Viidettä viikkoa katseleva Aho uskoi, että jos tekijät pitävät lupauksensa, kirjasta tulee hauska ja opettava opas maan ja kansan tuntemiseen. Nyt ilmestyneet vihkoset vastasivat Ahon mukaan täydellisesti niitä toiveita, jotka teokseen oli asetettu: ”Kaikki on siinä uutta ja mieltä kiinnittävää.” Tätä kirjoittaja perusteli mm. asiaan kuuluvien ja jopa ikäväksi asti esiteltyjen maisemien, kuten Imatran, Punkaharjun, Savonlinnan tai Helsingin esittämistä uusina ja tuoreina ja ikään kuin uusilla silmillä katsottuina. Varsinaisen viehätöksen teokselle antoivat kuitenkin uudet ja ennen kuvaamattomat maisemat ja laatukuvat, esimerkeiksi Aho poimii kuvat runonlaulaja Petri Shemeikasta, hylkeenpyytäjistä, salapolttimosta ja ilveksen hiihdosta.¹⁵¹ *Finsk Tidskriftiin* kirjoittanut August Ramsay julisti, ettei *Finland i bilder* -kuvateos saisi puuttua yhdestäkään kodista ja ehdotti kirjan levittämistä laajasti kansakouluihin, koska oppilaat eivät millään muulla tavalla ”än i bild kunne erhålla en vidsträckt vy öfver landets topografiska och geografiska skaplyne”.¹⁵²

Omana aikanaan kirja sai siis lähinnä kiittelevää julkisuutta, joskin paikoin huomautettiin kuvatekstien matkailumainosmaisuudesta, kuten 1896 *Turistföreningens i Finland Årsbok* -julkaisun arviossa, joka muuten kehuu kuvalaattoja ja Inhan taiteellista makua ja näkemystä. August Ramsay arvosteli kirjan

151 Aho, Juhani. (J A-O). Suomi kuvissa. *Uusi Kuvalehti*. 1896, elokuu 15. p. nro 15, 186.

152 Ramsay, August (A, R-Y), *Finsk Tidskrift*. Januari. 1896. 71–73.

kuvatekstien sijoittelua ja hajanaisuutta. Lisäksi kritiikkiä synnytti kirjan kielipainotus: ruotsin kieli oli ensimmäisenä ennen suomea sekä otsikossa että kuvateksteissä. Syynä saattoi olla se, että Hagelstam oli tunnettu radikaaliliberaaleista näkemyksistään ja ruotsin kielen puolustaja.¹⁵³ Ruotsin kielellä rehentelystä suivaantuneita lukijakirjeitä julkaistiin *Päivälehd*en sivuilla ainakin pari kertaa.¹⁵⁴

Inhan valokuvaajan taitoja ihasteltiin aikalaisteksteissä poikkeuksetta. *Päivälehti* kiirehti ylistämään Inhan kuvia heti ensimmäisen vihkon ilmestyttyä 1895 erittäin hyviksi ja onnistuneiksi. Ahon mukaan koko kirja kuten myös valokuvaaminen näyttivät olevan erinomaisissa käsissä. Inha oli hänen mielestään osoittanut kuvillaan olevansa ei ainoastaan taitava valokuvaaja, mutta myös tosi taiteilija.¹⁵⁵ ”Sellaisissa kuvissa on persoonallista leimaa, joka vaikuttaa ihmeen elähyttävästi”, hän kirjoitti.¹⁵⁶ Ylistyksen oli aloittanut jo August Ramsay 1895; hänen mielestään herra I. K. Inha oli valinnut kohteensa ”med smak och öppen blick”. ”Genom detta arbete manifesterar herr Inha sig äfven såsom en sakkunnig och routinerad fotograf.”¹⁵⁷

Teoksen kuvia käyttivät monet maisemataiteilijat töittensä pohjana¹⁵⁸, ja kirjan valokuvien mukaan tehtyjä piirroksia julkaistiin erilaisissa kansallismielisissä julkaisuissa ja Suomea esittelevässä tietokirjallisuudessa.¹⁵⁹ Suomalaisen valokuvauksen ensimmäisessä laajassa historiikissa *Valokuvan taide* Tuomo-Juhani

153 Hagelstam kirjoitti mm. *Fredrikshamn*s Tidning -lehdessä voimakkaita kannanottaja, joissa puolusti ”yhteistä isänmaata idästä uhkaavia vaaroja vastaa”. Sensuuri puuttui usein hänen lehtensä teksteihin ja 1903 hän pakeni pidätystä Ruotsiin. *Wentzel Hagelstam kustantajana 1891–1903*. *Satavuotismuisto* 2003, passim, erit. 13.

154 *Päivälehti*. 14.1.1896 nro 10. sekä 1896 nro 12. Muutama tilaaja -nimimerkit kertovat kustantajien luvanneen lähettää suomen kielen ensisijalle asetetut versiot niitä tilaaville, mutta Turun kirjakauppaan niitä ei tekstin mukaan ollut saatu, vaikka yritetty oli neljä kertaa. Kustantajat vastasivat 14.1. painettuun kyselyyn 16.1.1896 kirjeellä, jossa lupasivat suomenkielisenkin versioiden olevan kaupan, mutta totesivat samalla ”ruotsalaisen painoksen” menevän paremmin kaupaksi. Tähän mennessä ei ole mistään löytynyt yhtään tällaista painosta, joten on oletettavaa, että kustantaja vain rauhoitteli suomenmielisiä lukijoita.

155 Aho, Juhani. Suomi kuvissa. *Uusi Kuvalehti*. 1896, elokuu 15. p. nro 15, 186.

156 *Ibid.*, 187.

157 Ramsay, August (A, R–Y), *Finsk Tidskrift*. Januari. 1896. 71.

158 Esim. Eero Järnefelt, Juho Rissanen, Väinö Blomstedt. Lukkarinen 2004, Kajander 1981.

159 Kansallisyhdistyksiä vahvistavaksi luotu suurtyö *Suomi 19:llä vuosisadalla* sisälsi luontokohteita, jotka taiteilijat olivat maallanneet tai piirtäneet samankaltaisista kohteista ja samoista kuvakulmista kuin Inhan valokuvat on otettu, mm. Eero Järnefeltin piirrookset *Mäntymäki* (s. 15) ja *Näköala Impilahden saaristosta* (s. 13). Kirjan kuvaluettelossa tosin mainitaan vain, että kuvat on tehty ”valokuvan mukaan”, mutta valokuvaajan nimi on jätetty pois. Lisäksi Inhan valokuvien pohjalta tehtyä kuvitusta oli mm. Kansanvalistusseuran kalenterissa ja R. Hultin ja P. Nordmannin kirjoittamassa ja Svenska folkskolans Vänner -yhdistyksen julkaisemassa *Naturskildringar och folkklifsbilder* vuonna 1899. Hult & Nordmann 1899. Lisää teoksesta mm. Leino-Kaukiainen 1989, 99–117.

Vuorenmaa arvioi vuonna 1992 kirjaa ensimmäiseksi muodollisesti ja kuvallisesti täysipainoiseksi Suomea esitteleväksi valokuvateokseksi.¹⁶⁰

2.1. Lähtökohtana vues pittoresques -kirjallisuus ja topeliaaninen perinne

Finland i bilder -teos syntyi jo olemassa olevaan maisemataiteen ja litografiateosten traditioon, jonka yhtenä esikuvana voidaan pitää Euroopassa 1700-luvulla yleistynyttä romanttista maalauksellisuutta maisemissa esittelevää *vues pittoresques* -kirjallisuutta. Vuoden 1809 jälkeen tällaisilla julkaisuilla oli Suomen suuriruhtinaskunnassa oma tehtävänsä, niiden tuli esitellä aluetta uuden hallitsijan alaisena myönteisesti ja tehdä sitä tutuksi.¹⁶¹ Ensimmäisiä Suomenniemen aluetta kuvaavia teoksia olivat Etelä-Suomea esittelevät Carl von Kugelgenin (1772–1832) *Vues pittoresques de la Finlanden* 15 litografiaa 1823–1824 ja P. A. Kruskopfin (1805–1852) *Vues de Finlande, Finska vuer, tecknade efter naturen och lithographierade* 1837, jossa oli 11 litografiamaisemaa. Laajemmin koko maata käsitellyt ja ensimmäinen suomalaisvoimin tehty kuvatietokirja oli Zacharias Topeliuksen toimittama *Finland framstäldt i teckningar* 1845–1852, joka kuvasi 120 kivipiirroksella arvostetuiksi jo nousseita tai sellaiseksi kohotettavia suomalaiskohteita. Kirjan kuvat tekijä liitti vahvasti kansallismieltä nostattavaan tekstiin. Luonnonkauneus ei vielä ollut nousnut suomalaisuuden johtavaksi merkitsijäksi, vain parisenkymmentä kuvaa esitteli enimmäkseen laajoja järvinäköaloja tai koskia, metsä oli varsinainen aihe vain yhdessä kuvassa.¹⁶² Topelius jatkoi sitten koululaisille suunnatulla *Luonnon kirjalla* 1856. Vuonna 1858 hän julkaisi *Helsingfors Tidningar* -lehdessä artikkelisarjan, jossa loi eräänlaisen ohjelmallisen julkistuksen siitä, millaisia maisemia ja tauluja suomalaistaiteilijoiden tulisi valmistaa. Näitä tekstejä on pidetty tärkeinä vaikuttajina suomalaisen maisemakuvaston synnyttämisessä.¹⁶³ Tämän jälkeen Topelius esitteli isänmaallisia ajatuksiaan laajemmin *Maamme*-kirjassa 1875. Kuvituksen kannalta

160 Vuorenmaa 1992a, 376–377.

161 Waenerberg 2004, 270. Waenerberg tukeutuu osin Matti Klingen teksteihin: Klinge 2004.

162 Ks. esim. Reitala 1986 tai Reitala 1987. *Finland framstäldt i teckningar* ilmestyi vihkoina 1845–1852, ja siinä oli 120 litografiaa. Topelius tilasi kuvat ammattitaiteilijoilta: piirustuksenopettaja ja maalari Johan Knutsonilta 48 maisemaa, yliopiston piirustusmestari Pehr Adolf Kruskopfiltä 31 ja taiteilija Magnus von Wrightiltä 17. Luonnokset tehtiin ulkona Topeliuksen suunnitelman mukaisesti. www.topelius.fi/suomeksi/Kuvateokset.htm.

163 Topeliuksen artikkeli ilmestyi kolmena osana 1858 2.10., 6.10. ja 9.10. Maisemamaalausten aiheiden lisäksi hän käsiteli mm. historiamaalauksia. Artikkelien merkitystä korostavat mm. Reitala 1989, Palin 1999, erit. 212–222. Häyrynen 2005.

seuraava merkittävä teos oli Topeliuksen aluksi vihkoina ilmestynyt *En resa i Finland* 1872–1874, joka sisälsi laajan kirjon tunnettujen taiteilijoiden suomalaiskuvasto.¹⁶⁴ Useat näiden kuvateosten luontonäkymistä oli tehty jo tunnetuilta seuduilta, jotkut varsinaisilta näköalapaikoilta, joille oli jo vuosikymmenten aikana totuttu vaeltamaan arvokasta näkymää ihastelemaan. Topeliusta pidetään suomalaiskansallisen varhaisen maisemakuvaston merkittävimpänä muokkaajana; hänen teoksensa eivät olleet ensimmäisiä laadussaan, mutta ne loivat edellytykset sille tavalle, jolla aikalaiset ja tulevat sukupolvet hahmottivat Suomea maisemakuvien kautta – moninaisena mutta silti kansallisesti yhtenäisenä kokonaisuutena. Suomalaisen kansalliskuvaston muotoutumista tutkineen Maunu Häyrysen mukaan tuolloin syntyi kuvaston topeliaaninen vaihe.¹⁶⁵ Aimo Reitala on aikaisemmassa tutkimuksessa arvioinut samansuuntaisesti Topeliuksen kirjojen kuvien jatkaneen vuosisadan alussa Suomenniemeä Venäjän keisarin tilauksesta kuvanneen Carl von Kugelgenin ihanteellista tyyliä, jossa katsojalle tarjottiin kuvaa rauhallisesta ja hyvinvoivasta provinssista, johon soveltui uskonpuhdistuksen 300-vuotismitaliin 1818 lyöty teksti: ”*Auspiciis felix maginis* – Onnellinen suuressa suojeluksessa.”¹⁶⁶ Näkemys oli Reitalan mukaan harkitun ihanteellinen, ja sen romanttisesta sävystä puuttui silloiseen eurooppalaiseen valtavirtaukseen liittynyt villi, salaperäinen, huroinen ja tunteeseen vetoava sävy. Tuolloin ei Suomen suuriruhtinaskunnassa vielä puhuttu korostetusti erämaan arvoista. Vaikka esimerkiksi kansallisrunoilija J. L. Runeberg (1804–1877) oli viitannut asumattomiin korpiin uuden suomalaisen maisemataiteen aiheena, hän itse piti Annika Waenerbergin sanoin lehtipuuseppelettä ilahduttavampana näkynä kuin tummia korpikuusia.¹⁶⁷ Samoin Topelius arvosti vähemmän luonnontilaista maisemaa, koska ihmisen tehtävänä oli viljellä Jumalan hänelle luovuttamaa maata, kuten Ville Lukkarinen ilmaisee asian.¹⁶⁸

164 Kuvateoksessa on yhdentoista ajan suomalaistaiteilijan teosten pohjalta tehtyjä gravyyrejä, esim. : Berndt Lindholm (10 kuvaa), Hjalmar Munsterhjelm (8) ja Bernhard Reinhold (6). Vanhempaa taiteilijapolvea edustivat R. W. Ekman, Johan Knutson ja Reinhold von Becker. Osa kirjasta ilmestyi 1873 suomeksi nimellä *Matkustus Suomessa*.
www.topelius.fi/suomeksi/Kuvateokset.htm.

165 Häyrynen 2005, 41. Vrt. Kontinen 2001.

166 Reitala 1986, 11.

167 Waenerberg 2004, 255.

168 Lukkarinen 2004, 48. Topelius edusti luontonäkemyksissään Lukkarisen mukaan modernia aikaa jakaessaan luontokäsityksen kahtia tuotannon ja kontemplaation luontoon. Lukkarinen 2004, 88.

Finland i bilder -kuvavihkojen ilmestymisaikaan topeliaanisen historiallis-didaktisen maisemaisänmaallisuuden rinnalle oli noussut nuorsuomalainen kansallisaate ja siihen liittynyt erämaaromantiikka. Tässä vaiheessa kuvataide ja aikakauden populaarikuvasto asettuivat Riitta Konttisen tutkimuksen mukaan entistä merkittävämpään asemaan kansallispyrkimysten kuvittajina.¹⁶⁹ Poliittinen allegorisuus on liitetty taidehistoriassa laajasti vuosisadan vaihteen maisemataiteeseen,¹⁷⁰ ja tätä erityisesti kansallisaatteeseen liitettyä tulkintaa on muun muassa Ville Lukkarinen pohtinut kriittisesti.¹⁷¹ Käsitellessään luontonäkymän muokkautumista kansalliseksi maisemaksi Lukkarinen kysyy perustavia kysymyksiä: Mitkä tekijät tuovat maisemakuvaan kansallismielisyyttä? Millä tavoin kansallismielisyys ilmenee luontoaiheisessa kuvassa; selvien allegorioiden vai yleistunnelma kautta? Kuka on liittänyt kuvaan tällaisia tulkintoja: tekijä, aikalaisyleisö vai myöhemmän ajan tutkijat?¹⁷²

Näiden kysymysten äärellä *Finland i bilder* -kirjan valokuvien voi nähdä liittyvän perustellusti kansalliseen projektiin. Kirjaan painettuina ja kuvateksteillä varustettuina kuville annetaan jo niiden aikalaiskontekstissa lukuohjeita, joihin palaan tarkemmin luvusta 2.5. alkaen. Teoksen valokuvien voi ajatella muodostavan erityisen *kuvaston*, joka luotiin juuri Suomi-kuvan esittämiseksi. Suomalaiskansallisen maiseman tutkimuksessa kuvasto-termiä on käyttänyt kansallismaiseman rakentumista kartoittaessaan Maunu Häyrynen, joka omassa tutkimuksessaan määritteli kuvaston perustaviksi piirteiksi mm. kohteiden nimeämisen, erillisen rajauksen, stereotyyppien luomisen ja erilaisiin kategorioihin ja kaanoneihin luokittelun. Maisemakuvastossa tämä tapahtuu irrottamalla valokuvatut kohteet eräänlaisiksi visuaalisiksi, yleistäviksi kuvauksiksi, joissa kuitenkin säilyy yhteys olemassa olevaan paikkaan. Kuvaston aineistoa yhtenäistävä esitystapa sulauttaa toisistaan hyvinkin poikkeavat kuvaukset esitystavan logiikan sitomiksi. Näin luodaan samalla myös normeja kansalliselle ja

169 Konttinen 2001, erit. 21; Häyrynen 2005, 188.

170 Viitaten mm. Salme Sarajas-Korteen Ville Lukkarinen korostaa omassa tutkimuksessaan, että esimerkiksi Albert Edelfeltin *Näköala Kaukolanharjulta* (1889), Axel Gallénin *Palokärki* (1893), Pekka Halosen *Erämaa* (1899) tai Eero Järnefeltin *Syysmaisema Pielisjärveltä* (1899) on kaikki esitelty taidehistoriassa patrioottisina teoksina. Lukkarinen 2004, 20–22.

171 Lukkarinen on esitellyt sen sijaan eräitä muita, hänen tutkimuksensa mukaan selvemmin kansalliseen projektiin liittyviä luontotutkielmia ja maisemakuvia kuten Albert Edelfeltin *Porvoo Linnanmäeltä nähtynä* (1892) ja *Vänrikki Stoolin tarinan* aloituspiirros (1898–1900) sekä Gallénin *Nuori Suomi* -joulualbumin kansi (1900). Lukkarinen 2004, 20–38.

172 Lukkarinen 2004, 22.

maisemalle sekä suljetaan pois piirteitä, joita ei määritellä näihin käsitteisiin kuuluviksi.¹⁷³

Nationalismitutkimuksen piirissä kirjallisuudella ja kuvakirjoilla on nähty olevan erityistä yhteiskunnallista painoarvoa. Nationalismi syntyi Benedict Andersonin mukaan pitkälle juuri kahden kuvittelun muodon, sanomalehden ja romaanin, kehittymisen myötä 1700-luvulla. Kirjat olivat ensimmäisiä moderneja massatuotettuja, teollisia hyödykkeitä ja sanomalehdestä kehittyi eräänlainen kirjan tihentynyt muoto. Sanomalehden kulutuksen aikasidonnaisuus loi erityisen massaseremonian, mielikuvan samanhetkisestä kuluttamisesta. Hegelin mukaan aamun lehti tarjosi ihmisille korvauksen aamurukouksesta, jota luonnehti yhteinen keskittyminen hiljaisuudessa tuhansien kanssa. Painokapitalismi tarjosi kasvavalle ihmisjoukolle mahdollisuuden ajatella itseään, ja erityisesti ajatella itseään suhteessa toisiin ratkaisevasti uudella tavalla. Samalla sekä kirjat että lehdet edellyttivät teknistä representaatiota kuvittelusta yhteisöstä eli kansasta.¹⁷⁴ Lehdistön kuvankäytön ollessa Suomessa vielä 1890-luvun puolessa välissä vähäistä *Finland i bilder* -teoksen kaltaisten julkaisujen tehtävänä oli muokata yhtenäistä mielikuvaa kotimaasta, luoda alueellista yhteenkuuluvuutta hyvin erilaisissa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa oloissa eläville, eri kieltä ja erilaisia perinteitä vaaliville ryhmille.

2.2. Luonnonkauneutta, rahvasta ja töllipahasia etsimässä – *Finland i bilder -kirjaan kohdistuneet odotukset*

Finland i bilder -kuvateoksen ideoivat kansainvälisten esimerkkien mukaan Hagelstam ja Wasastjerna, jotka todettuaan, ettei Suomen suuriruhtinaskunnasta ollut kyllin runsaita valokuvakokoelmia, ottivat yhteyttä Inhaan.¹⁷⁵ Tämä korostaa ryhtyneensä hankkeeseen empien, "koska ennakoita oli kerrassaan mahdotonta arvata, minkä verran aikaa ja kustannuksia tuommoinen työ kysyi, se kun on niin suuressa määrin riippuvainen kaikenlaisista seikoista, joitten valtiot on ainoastaan auringon paistaja ja sateitten sataja. Laadin ohjelman ja ehdotin, että kokoelman

173 Häyrynen 2005, 34.

174 Anderson 1991, 25–36.

175 I. K. Inha. Kuinka "Suomi kuvissa" syntyi. Vähän selontekoa matkoistani. *Uusi Suometar* 1.11.1897.

vilkastuttamiseksi siihen otettaisiin myös laatukuvia ja kuvauksia kansan elämästä".¹⁷⁶

Viittaus laatukuviin ja kansankuviin osoittaa, kuinka tekijän mielessä näyttävät kajastelleen esimerkkinä Suomi-kuvan silloiset klassikkokirjat, kuten edellä mainitut Topeliuksen kuvatietoteokset. Niihin Topelius otti esimerkkiä länsinaapurista ruotsalaisilta ja kokosi ensimmäisen kuvakirjansa *Finland framstäldt i teckningar* sisällön historiallisen kertomuksen tavoin aloittaen maan vanhimhasta tunnetusta monumentista, Turun linnasta, edeten ruotsalaisesikuvien mukaan historiallisia maakuntia esittelevin luvuin. Suurin osa maisemista oli kuvattu romanttisen pittoreskeinä näkyminä ja samalla tyylillä, joka muodostui myös maisemavalokuvan käytännöksi.¹⁷⁷ Pittoreskin maalaismaiseman odotukset löytyvät myös Inhan mielikuvista, kun hän kertoo *Uudessa Suomettaressa* 1.11.1897 kuvausmatkan pettymyksistään:

Ja toivoin tuolla Keski-Suomen sydänmailla näkeväni kaunista luontoa ja alkuperäistä rahvasta, savutupia pienine akkunoineen, vanhanaikaisia ukkoja sarkatakkeineen, sekä jyliä metsiä. Mutta melkoisesti siinä erehdyin. Semmoista on Keski-Suomessa luultavasti ennen ollut, mutta tukkihoito on nyt vienyt sekä metsät, että rahvaalta vanhanaikaisuuden. Ja sen alkuperäisyyden, joka tukkiliikkeeltä on jäänyt, sen nyt vie meijerihoito. Kaikki näytti olevan muutoksen alaisena. Nuo vanhanaikaiset torpat oli kokonaan muotoa muuttaneet. Siinä oli hakattu akkunat, jotka olivat melkein yhtä suuret kuin itse seinä, ja joissa oli suuret ruudut, kaksi rinnakkain ja kolmas poikittain päällä kuin kaupungissa. Eikä ollut sitä töllipahasta, josta ei aamusella olisi viety maitoa meijeriin. Viilikultaa ei enää rukoilemallakaan saanut mistään. Tämä kaikki oli minulle kerrassaan ilmestys, mutta nolostuttava ilmestys.¹⁷⁸

176 Ibid.

177 Maisemavalokuvan muodon vakiintumisesta pittoreskiin ohjeistukseen enemmän luvussa 1.1. Ks. myös Häyrynen 2005, 141–142.

178 I. K. Inha. Kuinka ”Suomi kuvissa” syntyi. Vähän selontekoa matkoistani. *Uusi Suometar* 1.11.1897.

Valokuvaaja toteaa pyrkimykseseen luonnonkauneuden, alkuperäisyyden ja jylhyyden etsimisen; pittoreskien odotusten ohella tekstin voi nähdä viittaavan myös ylevään luontoon jylhyydellä. Teksti jatkuu kuvailulla, kuinka kansa oli kirjoittajan silmissä taipunut luopumaan vaikka mistä vanhasta elosta ja tavasta. Lopuksi kirjoittaja kiirehtii kuitenkin toteamaan edistyksen hyväksi maaseudun asukkaille, vaikka näkymät eivät enää vastanneetkaan hänen taiteellista odotustaan. Uudet olot eivät olleet vielä asettuneet luontevaksi osaksi elämää, ja kaikki vaikutti hänen silmissään keskeneräiseltä.

Semmoiset olot jättävät kylmäksi, vieraaksi, ja antavat useinkin enemmän sijaa ivaamisen halulle kuin muulle. Olin lähtenyt kuvaamaan rahvasta, joka vielä eläisi entisen luonnontalouden kannalla. Tokko semmoisia oloja enää löytyykään, vai eivätkö ne jo kuulu menneisyyteen?¹⁷⁹

Pettymystä eivät aiheuttaneet valokuvaajalle vain ihmisten toimien ja asumusten muutokset, myös luonto oli tyystin toisenlaista kuin mille taiteilijan näkemys oli virittynyt. Saarijärveltä löytyi kyllä sinisiä järviä ja korkeita kukkuloita, mutta luonto oli nyt katselijan silmissä jotenkin kolkkoa ja rikkinäistä.

Metsät olivat kaikkialla hakatut pieniksi, kuten Savossa, mutta maakunnassa ei kuitenkaan ollut sitä omintakeista, hauskaa luonnetta kuin on Savolla. Jos olisin maantiestä eronnut, siirtynyt syrjemmäksi, niin olisin ehkä mielipidettäni muuttanut. Karstula oli kolkkoa, usein kovin surumielistä soineen ja karuine kankaineen, mutta sillä on kokonainen, varma luonne.¹⁸⁰

Tasaiset suot ja kankaat eivät tarjonneet kirjoittajalle pittoreskin maiseman tyypillistä vaihtelua, jota tekstin voi nähdä kuvailevan savolaisen omintakeiseksi ja hauskaksi. Jatkoissa teksti muistelee kahta näkymää, joista kumpikin jäi kuvaamatta, koska niiden merkitys selvisi matkalaiselle vasta peninkulman päästä. Intoa ei enää riittänyt takaisin paluuseen, ja mielessä kyti epäily siitä, olisiko valaistuskaan enää ollut yhtä

179 Ibid.

180 Ibid.

sopiva valokuvaamiselle. Toisessa näyssä löytyi Saarijärven kirkolta noin parin peninkulman päästä pieni torppa korkealta vaaralta:

[J]a sen edessä laiha, köyhä ruisvainio, jonka hentoihin harvoihin tähkäpäihin sattui laskevan auringon valo. Sen kulta ikään kuin erotti ne erilleen muusta luonnosta, antoi niille ajatuksen. Päivä lauloi runon ennen mailleen menemistään, lauloi vähäisestä rahvaasta, heikoista raatajista, ja siitä miten karu maa palkitsi heidän sitkeän työnsä.¹⁸¹

Erityisesti kirjoittaja korostaa auringon matalaa sivuvaloa ja sen tähkäpäihin osuvaa, valokuvausalan oppikirjojen mukaista, kohdettaan ylentävää vaikutusta. Tätä kommenttia tarkastelee myöhemmin Ismo Kajander, ja näkee siinä Inhan pohtivan valokuvaajan tärkeää taitoa, valon merkityksen oivaltamista ja kameran laukaisemista juuri oikealla hetkellä.¹⁸²

Toinen maisema, johon teksti palaa, oli Karstulan ja Kivijärven välisellä taipaleella. Siinäkin pysäyttää odotusten täyttymys, torppapahanen, joka uudisasutuksena sopii katsojan näkemykseen kuvallistettavasta kohteesta. Raivattujen peltotilkkujen keskellä vaikutuksen tekevät ennen kaikkea taustalla siintävä tasainen korpimaisema, josta nousi tunnelmallinen savupatsas. Olisiko Inhan mielessä heijastellut hänen ensimmäisten kuvausmatkojensa kohde, padasjokelainen näkymä, joka sai K. E. Ståhlbergin sarjassa nimen *Hämäläinen tölli*. Tuossa kuvassa yhdistyvät monet ajan säätyläisten odotukset: pihapiiriä rajaava risuaita, vanhat pirtit ja eläinsuojat kivisten peltojen keskellä, veräjällä seisova pikkulapsi vaatimattomissa vaatteissaan ja taustalla häämöttävät vaaramaisemat. Toiveet alkuperäisen rahvaan ja töllien näkymistä noudattivat konservatiivista maisemankatsomisen tapaa, joka oli vakiintunut edellisessä luvussa mainittujen, eurooppalaisten kuvakirjojen ja kuvitettujen *voyage pittoresque* -matkakirjallisuuden lukijoiden ja maalaustaiteen yleisön piirissä. Maaseudun vanhat ja ränsistyneet rakennukset sekä talonpojat

181 Ibid.

182 Kajander 1981, 67–68.

työssään muodostivat yhden paljon käytetyn aineiston.¹⁸³ Myös Suomen suuriruhtinaskunnassa nuorsuomalaisten kuvataiteilijoiden kansallisromanttiseen kuva-aiheistoon sisältyivät maaseudun köyhälistön torppien ja talonpoikien elämänpiiri.¹⁸⁴ Kyseisen kuvan Inha poimi *Suomen maisemia* -kirjansa vuonna 1925 ilmestyneeseen kuvalliseen versioon lisäten alle kuvatekstin *Puutteen mailla* – ajankulun myötä raatajaeksotiikan korvasi ehkä korrekti myötätunto.

Inhan kuvausmatkalla oli ideologinen perusta, suomalaiskansallisen aatteen kuvallistaminen. Nyt kun kuvanpainotekniikka oli vihdoinkin kehittynyt riittävästi valokuvien painamiseen, oli aika koota kameran kanssa mahdollisimman edustava ja tekijöidensä mielikuvia vastaava esittely Suomesta. Inhan pyrkimyksenä oli saada valokuvia, joissa olisi ollut aatteellista sisällystä, mikä oli hänen mielestään valokuvaajalle vaikeampaa kuin muille kuvataiteilijoille. Kameran kanssa työskennellessä piti tyytyä kohteeseen sellaisenaan, kun taas piirtäjä saattoi ottaa yhden kohdan yhtäältä toisen toisaalta. *Uudessa Suomettaressa* esittelemiensä näkemysten kautta Inha osoittaa, millainen Suomi-kuva välkkyi 1890-luvun suomenmielisten fennomaanien säätyläisten mielissä. Teksti sisältää arvostuksia, jotka olivat tyypillisiä ajan romanttisidealisisessa kirjoittelussa. Tuolloin vallitsi vahva nationalistinen yhdenmukaistamisen mieliala, jossa luonnolla ja siihen liitettyllä kansalla oli merkittäviä vertauskuvallisia tehtäviä. Ajan kirjallisuudessa luontosuhde esitettiin tietoisesti aatteellisen, filosofisen, uskonnollisen tai esteettisen asennoitumisen tuloksena. Luonto asetui arvoksi sinänsä, kun taas kulttuuri voitiin käsittää myös eräänlaisena pintana ja ulkokuorena.¹⁸⁵ Kirjallisessa keskustelussa erottui 1800-luvulla jatkuva dialogi romantiikan ja hegeliläisyyden, runebergiläisen ja snellmanilaisen maailmankatsomuksen erojen välillä. Isänmaallisuus merkitsi kirjallisuustieteilijä Pertti Lassilan mukaan Runebergille subjektiivista tunnetta ja rakkautta pyhään luontoon, filosofi-kirjailija ja valtiomies J. V. Snellmanilla (1806–1881) korostuivat kansallistietoisuus ja kansan sivistäminen eliitin toimesta.¹⁸⁶ Runebergin näkemyksiin liittyi ajatus pyhän isänmaan idean näyttäytymisestä

183 Ks. mm. Seiberling 1989, 50. Seiberling lainaa mm. Christopher Husseyn pittoreskin luonnehdintoja: “The characteristic of irregularity, roughness, textures contrasts, and of light and dark were associated, in painting, with such subjects as cottages, lanes, ruins and old trees.” Hussey 1927.

184 Konttinen 2001, passim, erit. 217.

185 Lassila 2000, 7–13.

186 Ibid., 43.

luonnossa. "Kun vänrikki *Heinäkuun 5. päivä* -runossa esittelee isänmaan maiseman ylioppilaalle, hän toimii kuin Herra, joka Pisgan huipulta näyttää Moosekselle luvattun maan. Silmien edessä ei avaudu mikä tahansa maa-alue tai maisema, vaan pyhä maan, joka on suomalaisille annettu. Se on sellaisenaan hyvä ja valmis niin kuin Luojan luoma luonto on paras mahdollinen", Lassila kuvailee.¹⁸⁷

Ei ollut sattumaa, että Inha vaelteli Saarijärven maisemissa etsiessään luontonäkymistä toteutusta mielikuviansa suomalaisuudelle tai laatukuviin sopivaa rahvasta. Juuri Saarijärvellä kansalliskirjailija Runeberg oli herännyt oivaltamaan kansanihmisen henkisen syvyyden, ja siellä vietetty aika pohjusti vahvasti *Hirvenhihtäjät*-idylli-epoksen ihmiskuvaa, jossa Runebergin ei ole katsottu enää tarkastelevan ajan eliitin tavoin väheksyvästi erämaisen luonnon keskellä elävää ihmistä. Enemminkin on ehdotettu, että Runeberg syvensi yleistä teoreettista kansanihailua. Lassila kuvailee kirjan päähenkilöä Aaroa hengen armoittamaksi ryysyihin pukeutuneeksi ylimykseksi.¹⁸⁸

Inhan pyrkimys löytää aitoa rahvaan elämää jatkoi jo venäläisen ja ranskalaisen realismin vaikutuksesta pohjoismaihin levinnyttä nationalistis-patrioottista näkemystä, joka nosti talonpojan kansallisen kulttuurin jaloimmaksi edustajaksi. Köyhän ja "aidon" rahvaan ihannoiti siirtyi 1890-luvulla erämaakultin ja karelianismin ideoihin ja muodostui merkittäväksi osaksi suomalaiskansallista projektia. Taidehistoriassa tämän kansantyyppien etsinnän on tulkittu perustuvan kahtaalle: osin Snellmanin näkemyksissä meille siirtyneen saksalaisen varhaisromantiikan kirjailijan ja filosofin Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) ajatuksiin orgaanisesta kansakunnasta, osin Suomessakin luetun Hippolyte Tainen (1828–1893) *Taiteen filosofiassa* 1866 esittelemään, Montesquieun ideoihin pohjaavaan miljöoteoriaan, jonka mukaan ihminen nähtiin ennen kaikkea ympäristönsä ja aikakautensa tuotteena. Taiteilijan tehtävänä oli tällaisten ominaisuuksien löytäminen, karakteristen luonteenpiirteiden ja niitä vastaavien tyyppien esittäminen. Tainen kirjoitukset olivat tuttuja myös suomalaisissa valokuvaajapiireissä, esimerkiksi taidemaalari Fredrik Ahlstedt esitteli niitä

187 Ibid., 39. Pyhä-teemojen liittymistä maisemaan ja kansallisaatteeseen ks. esim. *Critical Inquiry* -lehden teemanumero Winter 2000, Vol. 26/2, pyhästä ja nationalismista myös esim. Smith 2003.

188 Ibid., 34–35.

Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors -lehdessä 1899 pohtiessaan valokuvan, taiteen ja valokuvataiteen kysymyksiä.¹⁸⁹

Kiivastakin keskustelua käytiin tuolloin siitä, millainen kansantyyppi esitti parhaiten suomalaisuutta: taidemaalari Axel Gallénin (1865–1931) käyttämät keskisuomalaiset, rannikoruotsalaiset vai eteläkarjalaiset. Gallénin maalaamat sisäsuomalaiset eivät kelvanneet ruotsinkieliselle sivistyneistölle, joiden silmissä mm. *Aino*-taulun Väinämöinen oli ruma, hämäläinen moukka karkeine arkipäiväisine piirteineen.¹⁹⁰ Inha etsi kuvauskohteitaan Gallénin tavoin sisäsuomalaiselta maaseudulta vuosi sen jälkeen kun ensimmäisen Suomen Taiteilijain näyttelyn esittelemiä suomalaistyyppejä ylistettiin kritiikissä:

*Niin luontevana, niin ihka elävänä kuin Suomen kansan tyyppi esim. Järnefeltin Kaskenpolttajissa, Gallénin Iltarauhassa ja Halosen Niittomiehissä esiintyy, sitä tuskin ennen on nähty kuvattuna. Ne ovat tarkkaan todenmukaisia, mutta niitä ei ole kuvattu tiedonhaluisen etnografian objektiivisuudella: niissä on jotain, joka ilmaisee, että taiteilijat ovat noissa yksinkertaisissa, köyhissä rahvaan miehissä tunteneet ja oivaltaneet oman olentonsa peruluonnetta.*¹⁹¹

2.3. Isänmaan kolme ilmettä: historiallinen, luonnonkaunis ja moderni

Kirjaksi sidottuna *Finland i bilder* -julkaisun 11 kuvavihkosta kertyi laajimmillaan 176 kuvan teos¹⁹², jossa 25 x 19,5 cm:n kuvalaatat oli taitettu aukeamittain toisella sivulla olevien monikielisten kuvatekstien kanssa. Lähinnä Inhan omista valokuvistaan¹⁹³ kokoama aineisto painettiin kohopainolaatta- eli autotypiamenetelmällä, joka oli tuolloin ollut käytössä vasta noin 15 vuoden ajan.

189 Ahlstedt 1899b, Om konst och fotografi eller amatörfotografins uppgift. *Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors*. Helsingfors, 28–33.

190 Sarajas-Korte 1989a, 203–208.

191 Ibid., 208.

192 Kirjan panoramaakuvat on laskettu aina yhdeksi kuvaksi, tämän vuoksi määrä ei täsmää kirjassa ilmoitettuun 186:een. Kirjan kuvaluettelossa on tullut myös virhe, jossa 39. kuvan kohdalla seuraavaksi on merkitty 38.

193 Inha ei ehtinyt kiertää kaikkialla missä olisi halunnut ja esim. Länsi-Lapin kuvat olivat J. A. Sandmanin. Tästä ei ole itse kirjassa mitään mainintaa.

Kyse oli valokuvan painamisen mullistavasta rasteritekniikasta, joka kehittyi 1890 keksityn verkkorasterin ansiosta nopeasti teolliseksi tuotantomenetelmäksi.¹⁹⁴ Inhan kuvista autotypialaatat valmisti Angerer & Göschl -laattalaitos Wienissä. Kirjan kuvalaatat tuhoutuivat toisen maailmansodan aikana.

Teoksen sisällön suunnittelussa näkyivät esikuvien vaikutukset: monet kohteet ovat samoja kuin esimerkiksi Topeliuksen kirjoissa, tai toisessa tärkeässä esikuvassa, 1893 ilmestyneessä suurtyössä, *Suomi 19:llä vuosisadalla* -kuvateoksessa¹⁹⁵, joka pyrki nostamaan kuusikielisenä versiona Suomen suuriruhtinaskunnan osaksi sivistynyttä Eurooppaa, kuten Topelius kirjan esipuheessa korosti.¹⁹⁶ Mukaan on otettu samoja näköaloja, rakennuksia, ihmistyyppejä ja toimintaa. Maisemien, kaupunkinäkymien ja muistomerkkien ohella yhteisiä olivat muun muassa sellaiset aiheet kuin jäänsärkijä, ilveksenhihto, Porvoon Mäntymäen juurakot, hylkeenpyynti, tervavenet, lohikalastus, kaskenvierto, tupamiljöö. Kustantajien ja tekijän sisällöllisiä valintoja perusteltiin vihkojen kansilehteen painetussa esipuheessa:

Varmaan ovat useimmat kansalaiset valittaneet sitä puutetta, että eivät paremmin tunne isänmaansa luontoa, sen nähtäviä ja muistorikkaita paikkoja, ja jokainen varmaan lähtisi vaeltamaan Suomen laajoja maisemia, jolla vaan siihen olisi tilaisuutta.

Voidakseen edes jossain määrin tätä halua tyydyttää ovat allekirjoittaneet päättäneet julkaista tämän kuvateoksen, jossa yleisölle tarjotaan kokoelma maisemia eri osista maattamme alkaen hedelmällisistä rantamaista, läpi sisämaan metsäin, soiden ja viljeltyjen seutujen, aina Lapin autioihin tuntureihin saakka.—

Kuvat aiotaan saada niin vaihteleviksi kuin suinkin ja niinpä otetaan teokseen paitsi kauneimpia matkailijamaisemia, kaupunkeja, suuria herraskartanoita, merkkipaikkoja, historiallisia muistomerkkejä ja muinaisjäännöksiä, myös laatukuvia ja kuvauksia kansan elämästä, esittäen sen elämän laatua pyhänä

194 Tarkemmin valokuvan painotyön kehityksestä ks. esim. Vuorenmaa 1992b, 374–376.

195 Erkki Anttonen arvion mukaan julkaisu manifestoi Suomen kuulumista läntisiin sivistysvaltioihin. Anttonen 2006. Myös Konttinen 2001.

196 Topelius, 1898a.

*ja arkena, eri vuodenaikoina, tuvassa ja ulkona, urheilua, elinkeinoja, muun muassa tukki- ja tervaliikettä jne.*¹⁹⁷

Isänmaan maisemien ja muistorikkaiden paikkojen tunnetuksi tekeminen asetettiin kustantajien mielessä tärkeimmäksi, mutta perusteltuna nähtiin myös alueellinen kattavuus ja monipuoliset kuva-aiheet, kuten juuri Inhan ehdottamat laatukuvamaiset otokset kansanelämästä ja uusienkin elinkeinojen esittelyt.

Vihkoista kootussa kirjassa kuva-aiheet vaihtelevat sekavasti, eikä niiden sijoittelusta synny toimitettua järjestystä. Kuvien aihepiirit olen jäsentänyt kolmeen pääryhmään, josta jokainen osaltaan liittyy kansallisvaltiota synnyttävään aatemaailmaan. Yksi osa esittelee teollistuvaa, kehittyvää *modernia Suomea* aiheina mm. kaupunkeja ja kansallisia instituutioita, rautateitä, paperi- ja puuteollisuutta, kanavia, satamia, hiihtokilpailuja ja tukinuittoa. Toinen kolmannes kuvaa muistomerkkien, kartanoiden, kirkkojen, linnanraunioiden, vanhempien kaupunkinäkymien, suurmiesten patsaiden ja kansatieteellisten aiheiden kuten karjalaisten itkijänaisten, runonlaulajan tai Väinämöisen patsaan kautta *historiallista Suomea*. Viimeisen kolmanneksen aiheina ovat maisemakuvaston tutut sekä tuntemattomammakin kohteet osana *luonnonkaunista Suomea*. Kuviin on valittu enimmäkseen jo kanonisoituja luontonäkymiä, arvokkaiksi kohotettuja *näkyaloja*, kuten tuolloin vielä usein sanottiin. Alueellisesti kirjan luontomaisemaa esittävät valokuvat jakautuvat seuraavasti: Sisä-Suomea edustaa 24, rannikko-Suomea 19 ja itäistä Suomea 14 valokuvaa. Pohjoisesta Suomesta mukaan oli kelpuutettu 9 valokuvaa. Useimmin esiintyvä yksittäinen kohde on Punkaharju kuudella kuvalla, Suursaaresta on neljä kuvaa, Kologista kaksi, toinen laaja panoraama, samoin Suursaari ja Kangasala esitellään panoraamana. Saaristomerta, joka muuten on ollut vähemmän edustettuna aikakauden kansallismaisemakuvastoissa, kuvataan lähes yhtä monella kuvalla kuin järvimaisemiakin mm. Ahvenanmaan ja ulkosaariston otosten kautta. Mukaan on poimittu myös muutama talvinen metsämaisema sekä yksi metsänsisuskuva, joka kuvatekstissä liitetään vanhaan, arvokkaaseen hongikkoon.

197 Hagelstam, Wasastjerna 1895.

Luontomaisemien suuri osuus on Inhan aineiston yksi selvä ero verrattuna Topeliuksen kuvakirjojen tai *Suomi 19:llä vuosisadalla* -teoksen Suomi-kuvastoihin. Luonnonkauneutta edustavat kirjassa vahvimmin erilaiset metsän kehystämät vesimaisemat, yleisimmin vielä lintuperspektiivistä avautuvina. Yksittäisistä vesimaisemista Laatokan järven karjalaiset seudut kohoavat ylitse muiden, niistä on yhteensä kahdeksan valokuvaa. Jos tarkastelun kohteeksi otetaan kaikki kirjan 176 kuvaa, niin vesiluonto on jollain lailla läsnä 110 kuvassa. Tämä vesimaiseman erityisyys korostuu yhtäläillä historiallista tai modernia Suomea esittävässä otoksissa, ja 58 luonnonkauneutta edustavan kohteen joukosta löytyy vain viisi kuvaa, joissa näkymään ei liity veden elementtiä. Niin erilaisia elinkeinoja (tukinuitto, kalastus, tervanpoltto jne.) kuin kaupunkeja (esim. Pori, Helsinki, Hämeenlinna, Vaasa jne.) tai tehtaita (Taalintehdas, Kymintehdas, Kuusankoski jne.) kuvatessaan tekijä on pyrkinyt saamaan mukaan vaikka vain palasen järveä, jokea tai merta. Tässä hän seurasi jo kansalliseksi kaanoniksi muodostunutta kuvaustapaa. Maunu Häyrysen mukaan käsitys järvimaiseman erityisasemasta oli syntynyt jo 1800-luvun alkupuoliskolla, kun topografisen tutkimuksen ja kartoittamisen kautta toteutettiin Suomenniemen estetisointi kansallisena alueena.¹⁹⁸ Kuten edellisessä luvussa todettiin, kukkulalta nähty järvinäköala oli noussut kansallisen maiseman johtavaksi aiheeksi vuosisadan puolivälissä sekä aatteellisissa teksteissä, kuten Topeliuksen tai Runebergin runoissa, että esiteltäviksi valittujen maisemamaalausten kautta. Ferdinand von Wrightin (1822–1906) *Maisema Haminanlahdelta* -teoksesta (1853) Topeliuksen kerrotaan huudahtaneen: ”Denna tafla är Finland!”¹⁹⁹ Inhan töissä esimerkiksi kuvapari *Näköala Riuttavuorelta Laatokalle* jatkaa Wrightin Haminanlahden esitystraditiota; siinä kaksi miestä katselee korkealta vuorelta allaan avautuvia poukamia ja lahtia kesäpäivän kirkkaudessa. Tämän valokuvan esikuvaksi asettuu ennen kaikkea *Matkustus Suomessa* -kirjan Berndt Lindholmin työ *Näkymä Laatokan järvelle*. Ismo Kajander kommentoi osuvasti yhdenmukaisuutta: ”Lindholmin paimenpojat ovat kasvaneet ja saaneet ylioppilaslakit päähänsä. Kaikki muu onkin säilynyt lähes muuttumattomana aina valaistusta myöten.”²⁰⁰

198 Häyrynen 2005.

199 Sit. Reitala 1983, 33. *Helsingfors Tidningar*. 5.4.1854.

200 Kajander 1981, 51.

Inhan kuvissa katsellaan korkealta järvelle Laatokan seutujen ja Koli-panoraaman ohella mm. Kesamonsaaresta, Vuokatilta, Puijolta ja Kangasalalla. Puolet rannikkomaisemistakin on valokuvattu lintuperspektiivistä Ahvenanmaalla, Barösundin rannoilla, Kuusistossa ja Paraisilla, ja jopa Hangon ulkosaaristossa kuvaaja on etsinyt kameralleen tällaisen yläperspektiivin. Jos vertaa Inhan tyyliä saaristomereltä varhemmin julkaistuun kuvamateriaaliin, niin tällainen merenlahti on esitetty yleensä vedenpinnan tasalta, rantakalliolla seisovan katsojan perspektiivistä esimerkiksi Topeliuksen teoksissa. Samoin Venäjän meriministeriön 1866 julkaisemassa litografiasarjassa Suomenlahdelta Barösundista oli tällainen vedenpinnan tasalta kuvattu, suoran horisontin näkymä.²⁰¹

Suurimman yksittäisen aiheryhmän kirjan luontokohteista muodostavat metsäisten järvimaisemien ohella kuohuvat kosket 10 kuvalla. Teoksen aloittaa Imatrankoski, sen lisäksi esitellään aikalaiskatsojiin varmasti suuren vaikutuksen tehnyt koko aukeaman panoraaman Vallinkoskesta, sitten Imatrankoski talvella ja Nokian koski, Langinkoski, Kyröskoski, Oulunjoen Muhoksen Pyhäkoski ja Kivakkakoski (nykyisin Venäjän puolella). Koskikuohut liittyvät myös tukinuittoa ja tervankuljetusta kuvaaviin otoksiin sekä mm. Tampereen kaupungin kuvaan. Tämän aiheen runsaalle esiintymiselle voi etsiä perusteluja kahtaalta: toisaalta koskiluonto oli aikakauden suosituin matkakohde ja toisaalta se oli ajan romanttisen maisemakuvaston suosittu teema. Mutta vapaana ja voimissaan virtaavalle vedelle annettiin venäläistämiskautena myös vahvasti poliittisia painotuksia. Erilaisilla luontonäkymillä kuvitettiin poliittista ja kulttuurista tilannetta, jossa julkisuus oli venäläisen valtarakenteen hallinnassa, puheet ja kirjoitetut tekstit yhä tarkentuvassa valvonnassa yhteiskunnallisen valvonnan kiristyessä vuosisadan vaihteen venäläistämiskauteen. Luonnonkuvauksin kierrettiin sensuuria ja ilmaistiin kiellettyjä separatistisia ajatuksia tai nostatettiin kansallismieltä. Koskiaallot olivat muodostuneet jo kirjallisuudessa kansallisen identiteettiprojektin vertauskuviksi, kuten Eino Leinon *Talviyö*-runossa "Yks on yössä vapaa valta/pauhaa koski kuurapää" tai J. H. Erkon runossa *Laulu Vuokselle* (1879). Tähän kansallissävytteiseen koskikeskusteluun Inha osallistui vahvasti Suomi-kuvastollaan poimimalla aiheen niin keskeiseksi teemaksi kirjassaan.

201 Baranovski, 2004 (1880-luku), 72. *Merimaisemien albumi Suomenlahden pohjoisrannikolta* -sarjan maisemakuvat oli piirtänyt paikalla merimaalarina tunnettu meriupseeri Aleksei Bogoljubov.

Ilmaisultaan *Finland i bilder* muodostaa kahden aikakauden rajalle asettuvan sekoituksen, jossa modernistuvaa kansallisvaltiota hahmottava aiheisto yhdistyy perinteiseen, pittoreskiin maisemasommitteluun ja laatukuvatraditioon.²⁰² Wienissä valmistettujen kuvalaattojen vahva retusointi on paikoin niin silmiinpistävää, että varsinaisen valokuvan sävyjä ja kontrasteja ei enää tunnista; erityisesti varjokohtia on käsitelty voimakkaasti. Tämä voimakas retusointi tulee esiin erityisesti ihmiskuvissa. Maisemakuviissa varjojen ohella taivaalle on retusoitu poikkeuksetta pilviä, jotka vielä tuon ajan vedostustekniikassa jäivät yleensä ylivalottuneina näkymättömiin.²⁰³ Korjailut kuvalaatoissa synnyttivät Inhan maisemakuvastoa myöhemmin arvioivien valokuvaajien puheissa epävalokuvamaisia piirteitä²⁰⁴, mutta aikalaisten suhtautumista kuviin ohjasivat vielä maisemataiteen tradition katsomistavat. Esimerkiksi Juhani Aho ihasteli *Udessa Kuvalehdessä* erityisesti sitä, kuinka vihkojen "kuvat ovat paikoin niin onnistuneet, että niitä voisi pitää valokuvina ei luonnosta vaan tauluista".²⁰⁵ Uusi painomenetelmä, autotypia, vaikutti olevan vielä kirjan tekijöillekin tuntematon, koska vihkojen esipuheessa kustantajat sanovat kirjan kuvien painotekniikkaa luonnehtiessaan: ”autotypiat valmistetaan valokuvain mukaan”²⁰⁶. Autotypian rasteritekniikallahan painotyö tapahtuu suoraan valokuvasta tehtävän rasterin kautta eikä kaivertaen, kuten aiemmissa tekniikoissa. Ilmais valokuvain mukaan tuntuu enemmänkin siltä kuin kuva edelleen kaiverrettaisiin valokuvaa jäljentäen. Myös *Finsk Tidskriftissä* August Ramsay puhuu kuvista tauluina ja toteaa, että teoksessa on käytetty oikeita valokuvia ja retusointi tehty säästeliäästi ja valokuvia kunnioittaen.²⁰⁷

Ahon ja Ramsayn kommentit luonnehtivat mielestäni hyvin *Finland i bilder* - kuvastoa. Kuvissa valokuvaaja pidättäytyy maisemataiteen pittoreskissa

202 Valokuvien ilmiänsä vahvasti muuttava jälkityö ei näyttänyt miellyttävän Inhaa, koska hän hyväksyi seuraavaan *Suomen maisemia* -teokseensa 1909 vain yhden valokuvan, senkin kustantajan taivuttelun jälkeen. Inha ei uskonut vielä rasterilla painetun valokuvan riittävään laatuun ja epäili muutenkin valokuvan ilmaisuvoimaa painotuotteessa. Kustantajan tiedusteltua *Suomen maisemia* -kirjaan tulevien valokuvien määrää Inha oli vastannut, että kirjoitukset itsessään ovat kuvauksia ja todennut tyyliä: "Kuvitus tulee kuitenkin hyvin epätasainen." Mäkinen 1988, 350.

203 Poutapilvien liittäminen kansallisiin maisemakuviin oli vielä 1950-luvulla valokuvaajien huolenaihe. Tästä kertoo myös Leena Sarasteen tutkimusmateriaali. Saraste 2004.

204 Mm. Kajander 1981. Ks. tarkemmin tämän luvun loppu.

205 Aho, Juhani. (J A-O). Suomi kuvissa. *Uusi Kuvalehti*. 1896, elokuu 15. p. nro 15

206 Hagelstam, Wasastjerna 1895.

207 Ramsay, August (A, R-Y), *Finsk Tidskrift*. Januari. 1896. 71–73.

muotokielessä poimien kohteensa useimmiten laatukuvamaisiksi *tauluiksi*. Maailma näyttäytyy niissä hallittavana ja käsitettävänä tarinana, jonka sankareina ovat esimerkiksi reippaiksi saaristolaisiksi luonnehditut hylkeenpyytäjät, Väinämöinen, Pietari Brahe, kilpahihtäjät tai asemamies. Hallittavuuden tuntua lisää kuvastossa yksitoista ylhäältä kuvattua panoraamaa, joissa kaupungit tai vaaramaisemat tarjoutuvat katsojalle eräänlaisena miniatyyrimaailmana. Kuvakertomus vie katsojan harjujen rinteille ja katselemaan vesiluontoa metsän siimeksestä ja rantakallioilta, mutta yhtä lailla se esittelee näiden luontoympäristöjen keskellä puuteollisuuden, tervanviennin tai kalastuksen parissa toimivan rahvaan. Katson, että topeliaanisen kuvaston kaltainen yhteiskuntarauhan viesti vallitsee edelleen monissa *Finland i bilder* -kirjan otoksissa, vaikka aika oli jo toinen ja poliittinen ilmapiiri muuttunut mm. vuoden 1890 postimanifestin vuoksi.

Kirjan henkilögalleriassa historiallista perspektiiviä edustavat niin kaskenviertäjät kuin viinanpolttajat, saamelaiset kotineen ja poroineen, hylkeenpyytäjät, karjalaiset runonlaulajat tai itkijänaiset sekä karjalaisukot jauhinhakumatkallaan. Kansankuvauksista puuttuvat lähes kokonaan suomalaisuusaatteeseen liitetyt mielikuvat agraariyhteiskunnasta ja siinä ahertavasta talonpojasta. Tätä teemaa käsittelevät esimerkiksi kaksi kaskenviertäjien kuvaa. Harvoiksi maaseutuväestöä kuvaaviksi otoksiksi on kirjaan poimittu kalastajia, rannikkoseudun jäykän laatukuvamainen eteläpohjanmaalainen, siisti kalastajatuvan sisus asukkaineen ja kehittyvän kansakunnan esimerkilliset, viljelyksiään väsymättä levittävät suomalaiset uudisasukkaat. Paanajärveläisen Rajalan torpan ”valppaat, toimeliaat ja edistynyttä rahvasta” edustavat isännät elävät kirjoittajan mukaan patriarkaalisen tavan mukaan yhdessä niin että koko rahvasjoukko on samaa perhettä. Maata viljelevän talonpojan ovat tässä tarinassa korvanneet enemmänkin modernistuvan Suomen rakentamiseen osallistuvat kansalaiset teollisuuden, uiton, tervakaupan, kalastuksen tai tuona aikana myös nopeasti kasvavan matkailun piirissä. Olisiko tämä maanviljelykuvien puute ollut yksi syy tuohon edellä käsitellyyn artikkeliin, jonka Inha kirjan julkaisemisen jälkeen laati *Uuteen Suomettareen* vuonna 1897? Ehkä hän oli saanut kritiikkiä tästä sisällöllisestä painotuksesta.

Kansallisen kaanonin esittämistraditiosta poikkeavina nousevat kirjassa eräät luontomaisemakuvat, joissa Inha tutkii valokuvauksen ilmaisukeinoja tutuista ja usein

arkisistakin kohteista kameralla poimitujen yksityiskohtien ja erityisyyksien kautta. Luvun 1.3. lopussa käsitelen tätä kysymystä tarkemmin hänen Vallinkosken panoraamakuvien kohdalla. Sen ohella nykykatsoja poimii epätyypillisinä otoksina kirjan kuvaketjusta mm. ylhäältä tulevassa vastavalossa kuvatut lähiotokset suistamolaisesta tykkylumimetsästä, Suursaaren ryteikköisen rannikkokasvillisuuden tai saman saaren rotkoiset kivikot. Kansallisessa projektissa valokuvan tuli täyttää hyvälle valokuvalle asetetut ajan laatukriteerit, sen tuli olla selkeä ja oikein valotettu. Siksi Inhan ensimmäisen Pohjois-Suomen kuvausmatkan sumuisista otoksista oli kirjaan kelpuutettu vain muutama otos, maisema-aiheista esimerkiksi *Näkyala Sallatunturilta sydänyöllä*. Suurimman osan Lapin kuvista Inha lainasi J. A. Sandmanilta. Verrattuina esimerkiksi Inhan luontomaisemiin Sandmanin kuvat ovat jäykkiä ja ajalle tyypillisiä kansatieteellisiä otoksia, joissa paikalliset asukkaat seisovat tai istuvat porojen tai tokkansa vierellä.

Finland i bilder -kirjan kuvakertomus toimii kansallisten maisemakuvastojen keinoin esittämällä kansallisen tilan valmiiksi tarjottuna, toisiinsa linkittyvien maisema- ja tilannekuvausten sarjana. Suurelta osin yhdenmukaistavan esitystavan ja usein samankaltaisena toistuvan kuvasommittelun kautta syntyy jatkumon harha, mielikuva jostain rajattavissa olevasta ja saman keskuksen ympärille kehittyvästä tapahtumasta – kansallisvaltiota perustavasta prosessista, joka häivyttää näkyvistä sellaiset tekijät kuin esimerkiksi kansallisten rajojen keinotekoisuuden, asuinalueiden välisen epätasapainon tai luokkaerot. Erilaisuus, ristiriidat ja epäkohdat korvautuvat fyysisiin paikkoihin kiinnittyvällä kansallisella kertomuksella.²⁰⁸ Tässä tarinassa paikkansa saavat myös pittoreskin kuvaperinteen siloteltu kansanelämä tai kansallista historiaa edustamaan valittu Karjalan köyhä runonlaulaja.²⁰⁹ Niillä vastataan siihen kaipaukseen, josta Inha kirjoitti *Uudessa Suomettaressa* ja josta yhtenä esimerkkinä toimii lehtimies ja kirjailija Lafcadio Hearnin / Koizumi Yakumon (1850–1904) aikalaiskommentti. Inhan kuvaston historiallinen aineisto näytti vastaavan Hearnin

208 Maunu Härynen on erityisesti kiinnittänyt huomiota tutkimuksessaan tähän kansalliskuvaston keinotekoisuuteen. Härynen 2005.

209 Karjalan valinnasta suomalaisuuden syntykodiksi ks. esim. Harle, Moisio, 2000.

mielikuviin Suomen suuriruhtinaskunnasta arkaaisena syrjäseutuna, jonka yhteydessä modernin kaupunkikulttuurin esittely tuli lukijalle enemmänkin yllätyksenä.²¹⁰

2.4. Finland i bilder -teoksen moniaatteellinen kansi

Inhan kuvateoksella oli vaihtoehtoisia kansia, jotka liittivät kirjan omalta osaltaan kansalliseen projektiin. Yksi oli Suomen suuriruhtinaskunnan leijonavaakunalla varustettu tekstiversio ja toinen Albert Edelfeltin tussipiirretty maisema, jonka Ville Lukkarinen on todennut muistuttavan monella lailla pari vuotta myöhemmin julkaistua Edelfeltin piirrosta *Vänrikki Stoolin tarinoihin*.²¹¹ Molemmissa Edelfeltin piirroksissa aukeaa kansalliskuvaston paradigmaattinen maisemanäkymä, ylhäältä nähty järvimaisema, jota etualalla rajaa yksi tai kaksi paljasjuurista mäntyä. Laskevan auringon eteen Edelfelt on asettanut *Finland i bilder* -kannessa jalustallaan seisovan valokuvakameran ja siihen nojaavan nuoren naisen karjalaisen Ruokolahden kansallispuvussa. Runebergin tarinan alkukuvaan on painettu keskelle isolla: *Vårt Land* sekä *Maamme*-laulun ensimmäinen säkeistö leijonavaakunan kanssa. Myös Inhan kirjan aloittaa Runebergin *Maamme* -runon kolme säettä ruotsiksi, suomeksi ja saksaksi, tuossa järjestyksessä. Olihan kansallisuusaate ensimmäisenä omaksuttu juuri suuriruhtinaskunnan ruotsinkielisen eliitin piirissä vahvasti Saksan kautta, joka myös edusti läntisiä vaikutteita vastapainona panslavististen näkemysten värittämälle venäläishallinnolle. Kirjan kokosivun kuvien rinnalla on kuvatekstisivut, joissa kuvaillaan aihetta kuudella kielellä: ruotsiksi, suomeksi, venäjäksi, ranskaksi, saksaksi ja englanniksi. Toiseksi viimeisimmässä kuvassa on Runebergin patsas, jonka alustalla seisovan naisen kerrotaan kuvatekstissä pitelevän *Maamme*-laulun

210 Hearn kirjoittaa kirjeessään: “*Jag har lefvat i Finland! Der är egendomligt, att en del af bilderna fullkomligt motsvara det jag föreställt mig – efter att ha läst Kalevala. Boken illustrerar verkligen Kalevala för mig – till och med det fantastiska uttrycket i kantelespelarens ansikte förefaller mig bekant. – Af bildningarna af stadsgator och storartade byggnader verkade naturligtvis som fullkomliga öfverraskningar och uppenbarelser; men kullarna och skogarna och sjöarna likna mina drömmars Finland. Bland alla bilderna synes mig den af Imatra mest motsvara sceneriet i runorna; i den fanns det någonting vildt och trolskt – någonting déjà vu, som berörde mig alldeles egendomligt.*” Hirn 2009. Projekt Runeberg-verkkosivustot. Hirn käy tekstissään läpi Hearnin kirjeenvaihtoa. Lafcadio oli Kreikassa syntynyt kosmopoliitti toimittaja, joka muutti Japaniin 1890. Hän kirjoitti sen jälkeen opettajantoimensa ohella runsaasti Japania ja japanilaista kulttuuria esitteleviä kirjoja, joista hänet tunnettiin sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa. Suomalainen lukeneisto tutustui hänen tuotantoonsa mm. Tukholmassa julkaistujen kirjojen kautta.

211 Lukkarinen 1999, 9–13. Lukkarinen on täydentänyt kirjan kansikuvaa koskevaa analyysiansä 2004, 90.

säkeistöt sisältävää taulua. Tämä kohta on venäjänkielisessä tekstissä jätetty muotoon Vårt land, laulun nimeä ei ole käännetty, kuten on tehty muissa kieliversioissa.

Edelfeltin kansipiirroksen kansallismieliset viitteet ovat ilmeiset²¹²: juurevat männyt, jotka myös löytyvät kirjan sisäsivuilta Inhan valokuvaamina, saavat tässä kuten niin monissa tuon ajan kuvissa vertauskuvallisen tehtävän ilmaista itsenäisenä seisovaa kansakuntaa.²¹³ Samansuuntaisia puuallegorioita löytyy runsaasti ajan kirjallisuudesta ja runoudesta. Ville Lukkarinen osoittaa näiden teemojen nationalistiset yhteydet viittaamalla aikakauden poliittiseen ja kulttuuriseen keskusteluun.²¹⁴ Mänty esittäytyy kuvien lähemmässä tarkastelussa sekä niihin enemmän tai vähemmän kiinteästi liittyvissä aikalaisteksteissä eräänlaisena kansallisen embleeminä, joka saa tehtäväkseen kuvata voimalla maahan juurtunutta, ulkopuolista uhkaa uhmaavaa yksilöä ja sen kautta ihmisjoukkoa, suomalaisiksi kuviteltua yhtenäistä kansaa. Kansikuva-aihe alleviivaa vielä näkyvästi valokuvaajalle asetettua kunniallista asemaa, valon, eli tiedon, tuojana ja otsikon tekstin *Suomi kuvissa* toteuttajana. Sen voi nähdä viittaavan mielikuviin valokuvasta jumalallisen luonnon itsensä piirtämänä omakuvana.

Edellä esiteltujen teemojen rinnalla *Finland i bilder* -teoksen kansikuvan kautta nousee tarkasteltavaksi kansalliseen projektiin olennaisesti liittyvä keskustelu sukupuolierosta, joka on nähty muun muassa elokuvatutkimuksessa merkittävänä osana kansallisen kuvallistamisen samanaikaisesti yhdenmukaistavia ja erottelevia

212 Ville Lukkarinen kutsuu piirrosta “hyväntuulisen naiivisti kansalliseksi”, siitä avautuu Lukkarisen tarkastelussa monipuolisia näkymiä vuosisadanvaihteen kansalliseen projektiin. Lukkarinen 1999, 9. Myöhemmässä tutkimuksessaan Lukkarinen löytää Albert Edelfeltin piirroksen maisemalle suoran esikuvan Inhan *Kesamonsaari*-valokuvasta. Lukkarinen 2000, 86 ja 90. Taneli Eskola kutsuu Edelfeltin piirrosta kansalliseksi kaleidoskoopiksi, eräänlaiseksi Inhan panorama-idean tulkinnaksi, jossa runebergiläinen Sisä-Suomen järvimaisema Saimaan Kesamonsaarelta yhdistyy Porvoon Linnanmäen juurakkojen myötä rannikoruotsalaisuuteen. Kaartuva männynoksa on Eskolan mukaan Mustialan maanviljelykoulusta ja Karjalaan viittaa naisen Ruokolahden kansallispuke. Eskola 2006, 139.

213 Ville Lukkarinen on osoittanut, kuinka maisemataiteessa Porvoon Linnanmäen paljasjuurisat männyt yhdessä Porvoon kirkon kanssa viittaavat vahvasti kansallismielisyyteen. Kirkko toimi Porvoon maapäivien näyttämönä 1809, jolloin silloisen Venäjän tsaarin oli tulkittu, varsinkin jälkepäin, ”kohottaneen Suomen kansakuntana kansakuntien joukkoon”. Lukkarinen 2004, 20–38.

214 Ville Lukkarisen aineiston muodostavat muun muassa Albert Edelfeltin (1854–1905) kuvittaman Vänrikki Stoolin tarinoiden aloituspiirros Maamme-runon ensimmäisen säkeistön yhteyteen 1898–1900, Axel Gallénin Nuori Suomi -joulualbumin kansi 1900 ukkossalaman murtamasta hongasta sekä Edelfeltin Porvoon Linnanmäeltä nähtynä 1892. Lukkarinen 2004, 20–38.

diskursseja.²¹⁵ Feministisessä tutkimuksessa on korostettu alistavien ja hierarkkisten asenteiden samankaltaista kohdistumista sekä naiseen että luontoon. Molempia käytetään osana kansallisen representaatioita idealisoituina symboleina. Kansikuvan kameraan nojaavan, kansallispukuisen naishahmon kohdalla ensimmäiseksi nousee esiin kysymys, onko hän valokuvaaja, Suomi-kuvan tekijä. Ehkä se on ollut taiteilijan idea, mutta miksi nainen on puettu juhlavasti.²¹⁶ Hänen asentonsa on enemmänkin pukua esittelevä, tätä mielikuvaa vahvistaa se ele, jolla nainen pitelee oikealla käsivarrellaan kameran pimennyshuppua. Vasemman kätensä nainen on nostanut kameralle, mutta vain kuin kevyesti siihen nojaten. Hän on mielestäni pikemminkin asettumassa kameran kanssa taiteilijan kuvattavaksi kuin valmistautumassa itse kuvan ottamiseen. Naisfiguurin käyttö näyttää tässä liittyvän eurooppalaisten kansallisten symbolien traditioon, jossa kansanpukuinen nainen on poimittu kuvittamaan kansakuntaa. Kotimaisen Suomi-neidon rinnalla voi mainita esimerkiksi Ranskan, Ruotsin ja Tanskan tai Irlannin; myös näissä maissa naisen kautta luontoon, kotiin ja perheeseen assosioituvalla symboliikalla kuvitettiin uudenlaista kansallista identiteettiä.²¹⁷ Tällaisella naisvartalon merkityksellistämällä on pitkä kulttuurinen perinne.²¹⁸

Ville Lukkarinen ei katso omassa artikkelissaan kansikuvan naisfiguurin välttämättä merkitsevän Suomi-neitoa. Hän jatkaa koko kuvan sommitelmallista analyysia ja päätyy siihen, että auringonkehään yhdistyvä kameran objektiivivi ja taustan maisemanäkymät yhdessä viestivät runebergiläisestä ajatuksesta. Siinä Suomi nähdään puhtaana ja turmeltumattomana maana, jossa vielä voi kokea jumalan kunnian luonnossa.²¹⁹ Jos kirjan neitohahmoa vertaa siihen kuvastoon, joka syntyi valokuvan varhaisvaiheessa alan mainonnan ja esitteiden myötä, niin sieltä löytyy

215 Mm. Koivunen 1995, passim, erit. 236–243. Poliittisen historian piirissä näitä kysymyksiä on käsitellyt Johanna Valenius, Valenius 2004.

216 Tässä on huomautettava, että naisvalokuvaaja ei ollut tuolloin harvinaisuus. Naiset olivat hyvin edustettuina valokuvauksen piirissä, varsinkin studiokuvauksessa. Muotovalokuvaajan työtä pidettiin naisellekin sopivana, koska sitä tehtiin sisällä ja usein vielä kotien yhteydessä. Myös maisemavalokuvauksen kentällä Inhalla oli naiskollegoja, kuten Inhan tavoin K. E. Ståhlbergille kuvannut Vivi Richter, lähinnä kuvataiteilijana tunnettu Ellen Favorin, pohjoisessa kuvannut Ina Liljeqvist ja Karjalassa kuvannut Impi Backman. Ks. lisää mm. Hällström af 1992, 362–364. Hällströmillä on tätä kirjoitettaessa valmisteilla väitöskirja aiheesta.

217 Aimo Reitala esittelee tutkimuksessaan Suomi-neidon ikonografiaa yhdistettynä ideologiseen tulkintaan. Hän painottaa sitä, kuinka Suomi-neidon vaiheiden selvittämisessä on kyse poliittisen ja aatteellisen kuvan historiasta Suomessa. Reitala 1983, 10–11. Ks. myös Adams, Greutzner 2000.

218 Aiheesta lisää mm. Reitala 1983; McDowell 1999, 44–45.

219 Lukkarinen 1999, 12–13.

mahdollisia kansainvälisiä esikuvia Edelfeltin piirrokselle. Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch esittelevät tutkimuksessaan mm. naishahmon istumassa toinen käsi rennosti kameran päällä ja toisessa kädessä maalarinpaletti tai kamera on asetettu auringon eteen juuri samalla lailla kuin Edelfeltillä.²²⁰ Tällä aurinkoon yhdistävällä vertauskuvalla on valokuvatutkimuksen piirissä nähty viitattavan lähinnä valokuvauksen ideaan valolla maalaamisena eli heliografiana,²²¹ mikä tukisi kansallispainotteisista tulkinnoista irrottautuvaa näkemystä. Minusta piirroksen pää pystyssä seisovan naishahmon voi nähdä kuvastavan ideaa turmeltumattomasta, itsenäisestä ja omahaluisesta kansasta, kun sen asettaa oman aikansa konteksteihin. Karjalainen kansallispuku yhdistää naisen aikakauden muotivirtaukseen, karelianismin ideaan Karjalasta suomalaisen kansallisvaltion fiktiivisenä syntykotina. Näkemystä tukee myös Aimo Reitalan tutkimus, jonka mukaan kansallispukuisen Suomi-neidon läpimurto liittyi vahvasti 1890-luvun kansallisromanttiseen suuntaukseen.²²² Edelfeltin naishahmossa yhdistyy puhtauden ja kunniallisuuden valvojan tai kansakunnan biologisen ja kulttuurisen tuottajan piirteitä, jotka liittyvät usein tämänkaltaiseen naisfiguuriin käyttöön.²²³

Allegorisella naishahmon käytöllä on yleensä vähän, ellei lainkaan, yhteyksiä naisten tosiasialliseen asemaan siinä yhteisössä, jonka kansallista yhdentymistä ne representoivat.²²⁴ Tämänkaltaisen asetelma tulee esiin verrattaessa *Finland i bilder* -kirjan kannen naishahmoa ja kirjan valokuvien esittelemää miesvaltaista kansalaisuutta. Naisia näkyy kirjan kuvissa harvoin, yleensä vain sivurooleissa; näkyvämmiin heidät poimitaan esille tupa-askareitten lisäksi karjalaisina itkijänaisina, kaskenviertäjinä ja selluloosatehtaan työntekijöinä. Ryhmäkuvissa nainen on kuvattu yleensä selin katsojaan tai kasvot peittyneinä. Tämän naista piilottelevan kertomuksen päättää Runebergin patsaan kuvateksti, joka kiinnittää lukijan huomiota erityisesti

220 Ks. Henisch, Henisch 1993, passim, erit. 200–213.

221 Termiä käytti jo ensimmäisen säilyneen valokuvan ottanut Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833).

222 Ks. Reitala 1983, 86–91.

223 Mayer 1999, 4. Mayerin mukaan kansallisvaltioita synnyttävissä kertomuksissa naiset on yleensä redukoitu puhtauden ja kunniallisuuden varjelijoiksi, kansan biologiseksi ja kulttuuriseksi tuottajaksi, eräänlaiseksi moraalien yleiskoodiksi, jonka tehtävänä on Mayeria lainaten olla lähinnä koko "kansakunnan sosiaalinen ja biologinen kohtu".

224 Ks. esim. Warner 1985; McDowell 1999, 199. Aimo Reitalan tutkimus osoittaa, kuinka Suomi-neito muuttuu antiikkisesta, monumentaalisesta kansallispukaiseksi hahmoksi, jossa hän tulkitsee näkyvän uutta todellisuudentuntua ja perusteltua tyypillisyyttä. Reitala 1983.

jalustalla seisovaan, ”Suomea kuvaavaan naisolentoon”.²²⁵ Patsaan valmistaneen kuvanveistäjä Walter Runebergin pyrkimyksenä oli erityisesti tällä hahmolla kuvittaa suurta vakavuutta, ”jossa on melankolista sävyä siihen tapaan kuin Suomen genius oli piirtänyt kuvan itsestään kansanrunossa”.²²⁶ Reitalan mukaan kyse oli mytologisesta hengettärestä ja Suomen runottaresta.²²⁷

On vaikea arvioida sitä, kuinka harkittua oli tämä naiskansalaisen syrjäinen asema *Finland i bilder* -kirjassa. 1890-luvulla elettiin jo voimistuvan naisemansipaation aikaa, porvarillinen naisliike oli järjestäytynyt edellisellä vuosikymmenellä ja naisen asemaa alettiin pohtia eri piireissä, myös suomalaiskansallisen liikkeen sisällä.²²⁸ Inhalta en ole tavannut naisasiaa kommentoivaa tekstiä. Oletan, että kuvat ilmaisevat aikansa käytäntöjä ja sukupuolieroja. Julkiset ulkotilat, joita Inha kuvasi, olivat miesten aluetta, samoin suurin osa kirjan esittelemistä elinkeinoista ja toiminnoista, kuten terva- tai uittoliike, metsästyks, kalastus ja urheilu. Tässä yhteydessä Inhan kokoamaa kuvastoa voi katsella myös kertomuksena 1890-luvun suomalaisen yhteiskunnan sukupuolittuneista tiloista ja paikoista. Vastakohtana miehisen toiminnan täyttämälle julkiselle ulkotilalle nainen kohdataan enimmäkseen sisällä, tuvassa tai tehtaan hallissa. Ideaalia ja edustavaa kansalliskuvastoa rakennetaan vähemmän tai enemmän tietoisesti miesrepresentaatioiden kautta miehille.

2.5. Luonto modernisaation kehyksenä ja hyödykkeenä – snellmanilainen luontonäkemyks

Miten *Finland i bilder* artikuloi kuvateksteissä pääaihettaan, luontoa? Kuten edellä jo tuli ilmi, luontomaisemat muodostavat eräänlaisen kehyksen koko kirjan kansalliskertomukselle. Sen lisäksi, että reilu kolmannes kuvista esittää luontomaisemaa, myös suurin osa kulttuurimaisemista esittelee kohteensa metsä- tai vesiluonnon ympäröimänä. Kuvien diskursiivista suuntautumista ohjaavat vahvasti erikieliset kuvatestit, jotka on taitettu kautta koko kirjan samanlaisin aukeamin

225 Reitalan mukaan tämä Walter Runebergin naishahmo oli mytologinen hengetär ja Suomen runotar. Reitala 1978.

226 Walter Runebergin kirje Zacharis Topeliukselle 28.7.1883. “Det jag önskat och äfven hoppas hafva framstäldt, är ett högt alvar med en ton af melankoli, sådan Finlands genius tecknat sig sjelf i folkdikten.” Sit. Reitala 1983, 168.

227 Reitala 1983, 63.

228 Ks. esim. Jallinoja 1984, 137–147 ja Tammisto 1984, 206–213.

toiselle sivulle painetun kuvalaatan kanssa. Kuvateksteistään irrotettuina monet luontokuvista menettäisivät kansallisaatteen representaatiotehtävänsä.²²⁹ Kansallisen projektin sisälle niistä sijoittuisivat silloin lähinnä jo tunnettuja ja tehtävänsä pyhitettyjä paikkoja esittävät otokset, mutta monet aiheet, kuten rantakalliot²³⁰ tai lukuisat järvinäkymät, jäisivät katsojan tai kuvia selittävien tekstien kontekstualisoinnin varaan.

Aikalaisarvioissa kuvatekstejä moitittiin matkaopasmaisiksi²³¹ ehkä osaksi niiden luonnonkauneutta kuvaavien korulauseiden vuoksi, mutta tämän luontodiskurssin rinnalla tekstit kuljettavat vahvasti myös modernisaation tarinaa. Luontomaisema sijoitetaan kuvatekstissä usein kaupunkien, maanteiden tai rautateiden kautta osaksi teollistuvaa ja kehittyvää valtiota ja teksteissä korostetaan luontoa muokkaavan kulttuurin läsnäoloa. Koskemattomalta näyttävän järvimaiseman, *höyryliikkeestä* syrjässä olevan Hämeen *herttaisen sydänmaan* yhteydessä kulkee *kovaraittinen maantie*, samoin Vuokatin maiseman ja Torisevan järvien kohdalla muistutetaan maantien olemassaolosta. Punkaharjun tyyni vesimaisema kytketään *ulkomaisen ja kotimaisen matkailijaliikkeen edistämiseen*, kun *tuhannet matkailijan kengänanturat kuluttavat joka vuosi sen selkää*, samalla kerrotaan laivaliikenteen yhteyksistä ja kuvaillaan tarkoin majatalon varustuksia. Kirjan aloittavan *matkailijoiden ihaileman* Imatrankosken yhteydessä mainitaan sen 117,700 hevosvoimaa, *jotka turhaan jyskivät* ja joita *persoovat teollisuuden harjoittajat*. Talvinen koskinäkymä taas liitetään Imatralle vasta kytkettyihin sähkövaloihin, jotka houkuttelevat talvimatkailijoita. Sortavalan Kaarnesaaren rantaan on laskenut *huvimatkailija* laivansa, Pyhäsaarta lähestytään *pienstä laivasiltaa*, Nokian virta näkyy hyvin *uudelta Porin radalta, joka pitkät matkat seurailee sen rantoja*. Tukinuittajat *pukkaavat keksillä kylkeen jokaista vastaanhangottelijaa, joka ei tahtoisi armaita kotimetsiään jättää*, ja Kyröskosken kuvan yhteydessä muistutetaan sen voimalla käyvästä paperitehtaasta. Idyllinen Kemin ulappa tyneen veteen kuvastuvine pilvineen liitetään puutavaroita *maailman markkinoille* vievään laivaliikenteeseen ja pian seudulle valmistuvaan junarataan, jonka kera Kemi *siirtyy äkkiä syrjäisestä asemastaan valtareittien varrelle*. Pyrkimys

229 Kuvatekstien merkityksestä kuvien tulkinnan suuntaajina ks. esim. Seppänen 2005; Heikkilä 2006.

230 Oma kysymyksensä on, kuinka paljon saaristomaisemien ja saaristokaupunkien osuuden laajuuteen ovat vaikuttaneet kustantajat.

231 *Turistföreningens i Finland Årsbok* 1896, 124.

liittää asumattomaltakin näyttävä maisema modernistuvaan kansallisvaltioon tiivistyy Puijon näköalakuvaan tekstissä:

Usein väsymme ihailemaan sitä mikä alati on ääressämme, mutta kuopiolaiset eivät väsy Puijooon. Kirkkailla säillä, etenkin kesäilloin, kun kaskisavua ei ole, astelevat tai ajelevat he korkealle vaaralleen, ihailemaan rakasta Savoan. Silloin onkin näkyala Puijolta mitä lumoovin. Se ei tosin ole niin suurenmoinen, kuin esim. Kolilta, mutta eloisampi ja kotoisampi. Kaupunki, selillä kiitävät laivat, kaikki nuo vaarat laellaan välkkyvine taloineen, ynnä silmän siintämättömiin etenevät ulapat satoine saarineen kutsuvat vuorotellen silmää puoleensa.

Järvimaisemaa katsotaan tekstissä kaupunkilaisten silmin ja sitä ajellaan ihailemaan uuden teollisuuden luoman ajankäytön mukaan vapaa-aikana, illalla *kun kaskisavua ei ole*. Puijo voittaa erämaisen Kolin *eloisampana*, perusteluna tälle ovat maisemaan liittyvät kaupunki ja sen *välkkyvät* talot ja laivaliikenne. Ihmisen läsnäoloa korostetaan myös kirjan ainoan metsänsisuskuvan, *Aarniometsän*, tekstissä, jossa piirtyvät *tukkimiehen kirveen jäljet*. Metsäteollisuuden nopeasta kasvusta kertoo synkkäsävyisellä tyylillä tukinuittokuvateksti:

Tuskin on kolmea vuosikymmentä siitä vierinyt, kun tukkiliike meillä sai alkunsa; mutta melkoisesti on sillä ajalla ennättänyt muuttua maa ja muokkautua kansankerrokset. Lukemattomat isännät, joiden päätä odottamaton rahatulva pani pyörälle, joivat ensinnä metsänsä ja sitten talonsakin yhteen mittaan ja istuvat nyt mäkitupalaisina. Maaomaisuus joutui uusiin käsiin. Raiskatuilla kankailla kertovat aarniokannot ja lahoavat oksat vanhuksista, joita niillä seisoi. Pari vuosikymmentä on vienyt kaikki, mitä puolen vuosituhatta on kasvattanut. Nyt uiskentelevat jokiloissa hennot, kesken nuoruuttaan kaadetut männyt.

Huoli raiskatuista metsistä liittää honkametsän tässä jälleen mielikuviin teollistuvasta ja kaupungistuvasta kansallisvaltiosta. Metsäkapitalismin johdattamana Suomen suuriruhtinaskunta ja sen yhteiskunnallinen luokkarakenne muuttuivat, ja tämän murroksen lähtökohtana oli luonnon yhä tehokkaampi hyväksikäyttö – ei vain

teollisuuden vaan myös kasvavan matkailun ja uudenlaisen ajankäytön mukana tuoman vapaa-ajan, *huvittelun* hyödyksi. Myös kirjan luonnonkauneutta kommentoiva puhe arvottaa kohteita ihmissilmää viehättävien *näkyalojen* tai *hupaisien kävelyretkien* perusteella. Parhaimmillaan luontopaikka on *kaunis katsella monelta taholta*, se tervehtii matkamiestä ja tarjoaa hänelle *viehättävän tyysijan*. Erityiseksi paikan muuttavat sinne tehdyt keisarilliset vierailut. Näiden *korkeiden huvimatkaileijoiden* kerrotaan poikenneen *moneenkin matalaan majaan, jossa kauan säilytetään ylhäisen vierailun muistoa*.

Finland i bilder -teoksen kuvatestit artikuloivat luontoa kansallisessa diskurssissa ihmisen erilaisten käyttötarkoitusten kautta, päälimmäisenä kysymyksenä on: mitä ihminen voi tehdä luonnolla. Tekstien sävyä ja painotuksia ohjaa projektin tilaus ja aineiston kiinteä kytkeä kansallisaatteellisiin näkemyksiin. Teksteissä voi kuulla topeliaanisen ajan hyvän hallituksen ja yhteiskuntarauhan kaikuja risteytyvän modernisaatiota perustavaan puheeseen, jonka kaltainen hyötynäkökulmien ja edistysuskon viljely liittyi snellmanilaiseen yhteiskunta- ja luontokäsitykseen. J. V. Snellman toi suomalaisen keskusteluun käsityksen luonnon ehdottomasta alisteisuudesta kulttuurille, ja erosi tässä Topeliuksen, Runebergin kuin myös *Kalevalan* kokoajan ja kielentutkijan Elias Lönnrotin (1802–1884) katsontakannoista.²³² Kun luonto merkitsi näille myönteistä kansan identiteetin perustaa, niin Snellman korostaa teksteissään enemmänkin luonnon alkukantaisia, kielteisiä vaikutuksia, joista ihminen vapautuu järkensä avulla. Työtä tehden ihminen vapautui luonnosta kohti korkeampaa henkistä kehitystä. Sivistys merkitsi Snellmanille ennen kaikkea juuri ihmisen harjaantumista taivuttamaan luonto kulttuurin vallan alle ja luovuttamaan antimiansa. Saksalaisen idealismin johtavalta filosofilta, Georg Wilhelm Friedrich Hegeliltä (1770–1831) omaksumansa järkiuskon mukaan Snellman näki kansakunnan kehityksen etenevän villistä ja alhaisesta luonnontilasta kohti täydellistä järjen ja hengen ymmärrystä. Luonto oli toisaalta myös ihmisyyteen käyttövara, eikä sitä siksi saanut myöskään tuhata ja tuhota kelvottomaksi. Ihmisen tehtävänä oli jalostaa ympäristöään; snellmanilaisessa hierarkiassa alimpaan asemaan asettuivat ne elinkeinot, jotka käyttivät suoraan luonnon antimia. Ihmisen tuli asettua luonnon herraksi ja omalla viisaudellaan auttaa

232 Ks. esim. Maria Suutalan suomalaisten luontosuhteen erilaisia käsityksiä vertaileva teksti: Suutala 1986, erit. 187–236.

sitä kasvamaan tarvittavaan suuntaan.²³³ Ylimpänä tavoitteena oli ihmisen hyvinvointi. *Finland i bilder* -tekstien kaltainen, luontoa kulttuurin kautta arvostava näkemys löytyy jo Snellmanin vuosien 1840–1841 Keski-Euroopan matkakuvauksista, jotka julkaistiin uudelleen hänen kootuissa teoksissaan 1892. Snellman ihastelee hymyilevää maisemaa, jota vallitsevat vaihtelevat viljelyseudut, kylät peltoineen ja hedelmäpuineen. Romantikkojen ihailemat ylevät ja karut vuorimaisemat ovat hänestä vain sairaalloisen ylitunteellisen ihmisen mieleen. Samalla lailla kuin *Finland i bilder* -teos arvottaa maisemia matkailijan silmänruokana, Snellman kiittelee vuorien rinteille rakennettuja ravintoloita ja matkailun edistämistä.²³⁴

Varhaisempiin edeltäjiinsä, Topeliuksen kuvakirjoihin, verrattuna Inhan kirja esittelee painavammin luonnonmaisemien ohella teollistuvaa ja kaupungistuvaa Suomea. Tässä se seuraa enemmänkin ajallisesti läheisemmän esikuvansa, *Suomi 19:llä vuosisadalla* -teoksen, ohjelmaa. Aikakausi on nyt toinen. Koskissa pujottelevat tukit kohti teollisuuden pyöriviä rattaita, kaupungit ovat *sieviä ja moderneja*, runonlaulajakin saa kuvatekstissä antaa tilaa nuoremmalle polvelle *jotka asuvat valoisissa tuvissa ja lukevat sanomalehtiä*. Tärkeää on myös modernin infrastruktuurin esittely rautateiden, kanavien, satamien ja jäänmurtajan kuvien kautta. Uudenaikaisen kansallisvaltion mielikuvaan kuuluvaa historiallista menneisyyttä edustavat kansalliskuvastoille tyypilliset rahvas-aiheet, mutta myös vähemmän tavalliset kohteet kuten *Salapolttimo* tai *Karjalaiset jauhonnoutajat*. Kirja poimii esille kansankuvauksissaan sekä rannikkoseudun asukkaita että sisäsuomalaisia ja karjalaisia, ja pyrkii näin yhdistämään nämä eri heimot yhteisen suomalaisuuden nimiin.

2.6. *Finland i bilder* -teos osana 1970-luvulla alkavaa suomalaisen valokuvataiteen legitimaatiota

Finland i bilder -teos löydettiin uudelleen suomalaisen valokuvataiteen etsiessä 1970-luvulta lähtien paikkaansa taidekentällä. Tärkeänä osana näitä legitimaatiotoimia oli

233 Ibid., 250–254.

234 Ibid., 260. Snellman J. V. Bref från en resa. *Samlade Arbeten II. Förra häftet*, Helsingfors 1892 (Saima 1844), passim.

vanhojen valokuvien esittely ja pelastaminen sekä suomalaisen valokuvataiteen historian kirjoittaminen.²³⁵ Ensimmäisiä merkittäviä projekteja historiankirjoituksessa oli 1981 julkaistu Tuomo-Juhani Vuorenmaan ja Ismo Kajanderin Inhan elämää ja hänen taidettaan esittelevä julkaisu, jossa Kajander ylistää Inhan tuotannon ainutlaatuisuutta: ”Häntä ei pidä verratakaan maalareihin. Inha luo kokonaan uutta kansallista taidetta, valokuvausta.”²³⁶

1980-luvun kirjoittajia herkistävät *Finland i bilder* -kirjan kuvista ennen kaikkea dynaamiset koskikuvat, ”silmänräpäyskuvat” koskiveneistä ja hiihtokilpailuista, tehdasnäkymät ja veturin ylistys suomalaisen maiseman keskellä. *Näköala Riuttavuorelta Laatokalle* -panoraama näyttää 1980-lukulaisista vanhahtavan heroiselta, mutta mahtaviksi kiitellään kirjan muita luontomaisemapanoraamoja Kolin, Suursaaren ja Kangasalan näkymistä.²³⁷ Vaikka *Finland i bilder* -teos oli Kajanderin mukaan sekä tehtävältään että muodoltaan maisema-albumien jälkeläinen ja vaikka sen muutamat kuvat kääntyvät jopa itseään vastaan epävalokuvauksellisuutensa takia, Inha loi kirjoittajien silmissä parhaimmillaan uutta. Inhan kuvat merkitsivät heille suomalaisen valokuvataiteen alkua: ”Ne sinkoavat teoksen uuden taiteen kiertoradalle.” Autotypialaatojen laimentamia on Kajanderin mielestä vaikea katsoa valokuvina, mutta siitä huolimatta hän korostaa, että valokuvaus on kaikkine ilmaisukeinoineen niiden perusta.²³⁸ Kajanderin tavoin myös Taneli Eskola päätyy yli kaksikymmentä vuotta myöhemmin 2006 kutsumaan Inhaa kansallisvalokuvaajaksi, jonka ”tukipilareita olivat usko yhtenäiseen kansaan, kulttuurisuomalaisuus, kansansivistystyö ja vapaa kansalaistoiminta”. Erityisesti Inhan varhaisemmat työt, kuten K. E. Ståhlbergin tilaamien kuvausmatkojen tulokset ja *Finland i bilder* -teoksen valmistaminen sekä Maanviljelyshallituksen tilaamat valokuvat Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyä varten kertovat Eskolan mielestä tarpeesta luoda kuvaa modernistuvasta Suomesta. Tämän kansallisesti merkittävän työn perusteella Eskola katsoo oikeutetuksi puhua kansallisvalokuvaajasta.²³⁹

235 Suomessa herättiin valokuvan historian tallentamiseen ja vanhojen valokuvien kartoittamiseen 1970-luvun aikana. Tästä tarkemmin mm. Lintonen 1988, erit. 124–126.

236 Kajander 1981, 50.

237 Ibid., 52.

238 Ibid., 50.

239 Eskola 2006, passim, erit. 29.

Vuorenmaa ja Kajander lainasivat *Päivälehteä*, joka kommentoi näkyvästi K. E. Ståhlbergin vuosien 1892 ja 1893 maisemasarjojen valokuvanäyttelyitä ja erityisesti Inhan valokuvien suurenmoisuutta:

[H]ra Inhalla on taiteilijan silmä huomaamaan mikä luonnossa on omituista ja mikä valokuvauskoneen ahtaassa piirissä muodostaa taiteellisen kokonaisuuden. Hän on sitä paitsi ammattinsa teknillisessä harjoittamisessa erittäin taitava. Emme muista kotimaisen valokuvaustaiteen alalla nähneemme esim. niin mestarillisesti kuvattuja metsämaisemia kaikkine valo- ja varjovivahduksineen kuin hra Inhan tekemissä valokuvissa.²⁴⁰

Vuorenmaa ja Kajander puhuvat Inhan kehittymisestä välineensä taitajaksi. Siinä tulee ilmi valokuvausta manifestoiva näkemys, pyrkimys korostaa valokuvauksen erityisyyttä ja sen itsenäisyyttä, sen omaa ilmaisukieltä ja muita kuvataiteita uudistavaa merkitystä. Tämä modernistinen, taiteen eri välineiden omalakisuuutta korostava puhe vahvistui valokuvan englanninkielisellä kentällä jo 1920–1930-luvuilla, ja se asettui valokuvataiteen yhdeksi kaanoniksi Beaumont Newhallin teksteissä ensin 1937 näyttelykatalogissa ja sitten 1949 hänen kirjassaan *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. Valokuvan kohdalla tapahtuvia muutoksia Newhall tarkasteli ensisijaisesti erilaisten teknisten valmistusmenetelmien kautta luoden niistä lineaarisesti etenevän tarinan wölffiniläisessä tyylihistoriallisessa hengessä. Newhallin rakentama valokuvahistorian kertomus hallitsi useimpia valokuvaa käsitteleviä angloamerikkalaisia tekstejä aina 1980-luvulle saakka.²⁴¹ Tämä kaanon asettui myös ohjaamaan suomalaista historiankirjoitusta, jota synnytetttiin 1990-luvulle asti pääasiassa akateemisen tutkimuksen ulkopuolella lähinnä instituutioiden, kuten Suomen valokuvataiteen museon ja Victor Barsokevitsch -valokuvakeskuksen, toimesta. Suomessa tultiin selvästi jäljessä kansainvälistä kehitystä, monissa maissa akateeminen valokuvatutkimus oli käynnistynyt jo 1970- ja 1980-luvuilla.

Inhan elämäkerrassa Kajander esittelee tämän töiden historiallisia esikuvia sekä tarkastelee Inhan valokuvaamista realistista metodia toteuttavana. Tämänkaltainen

240 Kajander, Vuorenmaa 2006, 149.

241 Ks. mm. Nickel 2001, 548–558.

valokuvan liittäminen realistiseen projektiin löytyy jo valokuvahistorian kirjoituksen varhaisilta vuosilta, esimerkiksi ensimmäisen valokuvaa käsittelevän akateemisen monografian kirjoittaja Heinrich Schwarz esitteli David Octavius Hillin tuotantoa 1931 samankaltaisin argumentein. Hill nojautui työssään Schwarzin mukaan valokuvan olennaisiin erityispiirteisiin: sen totuudenmukaisuuteen, demokraattiseen reproduktiivisuuteen ja siinä tapahtuvaan modernin ajan mukaiseen teknisen ja taiteellisen tiedon yhdistymiseen.²⁴² Samoin Kajander puhuu Inhan kohdalla korostetusti tietoisesta todellisuuden välittymisen tutkimisesta. Inha etsi Kajanderin mukaan valokuvauksessaan välittämisen metodia, jota kuvaamaan hän poimii tämän aikalaistekstistä määritelmän kokonaisvaltaisen käsityksen luominen. Esimerkkinä tästä toimivat panoraamat jonkinlaisena yleistyksenä maisemasta tai monet Vienan Karjalan kuvat, joista Kajander löytää todellisuuskokemusta korostavaa avaruuden tuntua.²⁴³

Kajander puhuu Inhan realistisesta metodista ja kehittää ideaansa Inhan ja tämän taiteilijaystävä Eero Järnefeltin näkemyksiä yhdistäen.²⁴⁴ Valokuva oli Järnefeltin mielessä välike katsojan ja luonnon välillä maalauksen tavoin, mutta valokuvan erotti maalaustaiteen käsin tekemisen vapaudesta aiheen mekaaninen kuvastuminen.²⁴⁵ Järnefeltille tämä oli eräänlainen puute, mutta valokuvataiteen keskustelussa juuri näkymän toistumisen mekaanisuus edustaa valokuvan erityisyyttä, valokuvaamiseen liittyvää jatkuvaa haastetta. Kuinka tallentaa kameran objektiivin edessä oleva; kuinka ottaa tämä sekunnin murto-osa tai Inhan aikaan monia sekunteja kestänyt valotuksen hetki hallintaan; kuinka valmistautua, sommitella, arvioida valot ja varjot, etu- ja taka-alat, objektiivin luoman perspektiivin vaikutus ja valita se ratkaiseva hetki, *moment décisif*, kuten ranskalainen valokuvataiteilija Henri Cartier-Bresson kutsuu valokuvallisesti merkittäväksi nostamaansa *ratkaisevaa hetkeä*?²⁴⁶

Kajander oli perustellut näkemyksiään valokuvasta sen välineluonteen erityisyyksien kautta jo 1970-luvulla seuraavasti:

242 Schwartz 1931. Ks. myös Nickel 2001, 550.

243 Kajander 1981, 59.

244 Ibid., 59.

245 Valokuvaus oli kiinnostanut Järnefeltiä nuoruudesta lähtien ja hän pohti aihetta myös päiväkirjoissaan. Leena Lindqvist erottelee Järnefeltin omassa tuotannossa impressionistisen otteen rinnalla tarkan ja realistisen, ”miltei valokuvamaisen” lähestymistavan. Lindqvist 2002, 146.

246 Cartier-Bresson 1952.

[V]alokuvausta käytetään myös korostetusti viestimään, kertomaan ja kuvailemaan ulkoista todellisuutta. Parhaimmillaan se silloin yhdistää kaikki välineen ominaisuudet. Valokuvan todistusvoimaisuus, uskottavuus ja selkeys, sen yksityiskohtien toistokyky ja kyky pysäyttää ohikiitävä hetki koska tahansa myöhemmin tarkkailtavaksi ovat tämän viestinnän perusta. – – välinettään näin käytävien kuvaajien, menneiden tai olevien, tunnusmerkkejä on hallittu tekniikka, korkea visuaalinen laatu, valokuvallisuus ja humanisuus.²⁴⁷

Suomalaisessa 1970-luvun lopun keskustelussa määriteltiin valokuva samankaltaisin painotuksin kuin 80 vuotta aikaisemmin; esiin poimittiin niin valokuvan todenmukaisuus kuin yksityiskohtien tarkka toisto. Yhtenä esikuvana 1970-luvun laajalle kiinnostukselle dokumenttivalokuvausta kohtaan toimi yhdysvaltalainen 1930-luvun FSA-projekti, johon vedoten kamerataidetoimikunta ehdotti koko Suomea kattavaa, yhteiskunnan varoin suoritettavaa dokumentointijärjestelmää. Tässäkin on nähtävissä selviä analogioita Inhan dokumenttikuvaussuunnitelmille, myös tuolloin valokuvaajan mielessä oli koko Suomen kattava valokuvin toteutettava dokumentaatio. Yllätyksenä toimi silloin kansallistuntoon liittyvä isänmaan koko kuvan esittely sekä tuntemattomien alueiden tutuksi tekeminen maisemakuvan kautta. 1970-lukulaisten pyrkimyksenä oli yhteiskunnallisen tilanteen dokumentointi, elämän ja ympäristön tallentaminen.

* * *

Finland i bilder on monessa mielessä yksi 1800-luvun lopun suomalaiskansallisen projektin avainjulkaisuja, jossa ensimmäisen kerran esitellään tässä laajuudessa valokuvattua suomalaista luontomaisemaa. Se on myös ensimmäinen suomalainen julkaisu, jossa luontovalokuvia sitoutetaan näin vahvasti kansallisaatteellisiin ideoihin. Kirja yhdistää edeltäjiensä romanttista, topeliaaniseksi luonnehdittua laatukuvamaisuutta modernin ajan henkeen. Luontoaiheet liittyvät sen kertomuksissa yleensä teollistumisen, matkailun ja kaupungistumisen mielikuviin. Luontoympäristön merkityksellistämässä tärkeimmiksi nousevat hyötynäkökulmat,

247 Kajander 1978, 11.

johtavana sisällöllisenä kysymyksenä on snellmanilainen pohdinta siitä, kuinka ihminen ja kulttuuri kaikkienensa voi hyötyä luonnosta. Tässä arvoasetelmassa luontomaisemaa arvioidaan kaupunkilaisen tai matkailijan silmin. Parhaimmillaan se tarjoaa viehättäviä näköaloja tai hupaisia kohteita kävelyretkille, vaikka usein tällainenkin luontoympäristö esitellään myös kasvavan teollisuuden käyttövoimana. 1800-luvun lopulla vahvistuva suomalaismaiseman kuvallinen kaanon asettuu *Finland i bilder* -kirjassa suomalaisen maisemavalokuvan kaanoniksi. Vesiaiheet ja erityisesti lintuperspektiivistä nähty vesimaisema saavat julkaisussa pääroolin. Ylhäältä kuvattua vesinäköymää valokuvaaja tuntuu etsineen jokaisen mahdollisen kohteen äärellä. Samaa kaavaa pyritään toteuttamaan myös saaristoaiheisissa kuvissa, joissa muuten liikutaan kansalliskuvastossa vähemmän nähdyllä seuduilla ja joissa tämä kuvakulma ei aina tee oikeutta maisemalle. Saaristomerestä tulee kallioiden ja puuston ympäröimä, järvinäkymiä muistuttava kuvasarja.

Finland i bilder -kirjaa ei ollut tarkoitettu vain paikallisten asukkaiden kansallismielen nostattajaksi. Esikuvana toimi *Suomi 19:llä vuosisadalla* -teos, jonka kuusikielisistä painoksista ruotsin-, saksan- ja englanninkieliset myytiin parissa vuodessa loppuun.²⁴⁸ Edeltäjänsä lailla myös *Finland i bilder* pyrki vakuuttamaan kansainvälisen sivistyneistön Suomen kansallisesta kypsydestä, sen modernista teollisuudesta ja kauniista luonnosta, jonka erityisyyttä esiteltiin nyt ensimmäisen kerran valokuvain näin monipuolisesti samoissa kansissa. *Päivälehti* raportoi 14.1.1896:

Suomi kuvissa näyttää voittavan ansaittua huomiota. Ruotsalainen *Aftonbladet* sanoo, kerrottuaan teoksen vaihtelevasta sisällöstä mm., että tämä teos on uusi todistus siitä tarmosta, jolla itäinen naapurikansamme koettaa saada maataan tunnetuksi ja rakastetuksi. Tuo loistava Suomi 19:llä vuosisadalla on tähän saakka paras ilmiö siitä harrastuksesta. Suomi kuvissa ei kilpaile mainitun teoksen kanssa, mutta tulee ensimmäisestä vihosta päättäen täyttämään tehtävänsä kaikella kunnialla.²⁴⁹

248 *Uusi Suometar*, 19.12.1895, nro 295.

249 *Päivälehti* 14.1.1896, nro 10.

Kirjaan kootun kuvaston rakentumista historiallisen, modernin ja luonnonkauniin diskursseihin voi verrata kansallisten kuvastojen yleisiin sisällöllisiin painotuksiin. Kansallisuutta symboloiviin maisemiin sisältyy usein samankaltaisia aiheita: kansallisiksi pyhitettyjä luonnonnähtävyyksiä, perinteitä ja jatkuvuutta henkiviä viljelysseutuja, historiallisten käänteiden tapahtumapaikkoja, kansallisia monumentteja, tekniikan suursaavutuksia sekä vallankäytön keskuksia.²⁵⁰ Lähes kaikki nämä teemat ovat luettavissa myös *Finland i bilder* -teoksesta.

Luonnon kehystämässä tarinassa *Finland i bilder* esittelee useimmiten toimeliaan mieskansalaisen samalla, kun se piilottaa naisen monissa kuvissa lähes kasvottomaksi tai nostaa hänet allegoriseksi naismyytiksi. Kiinnostava näkökulma on, että 1894 kuvaamassaan Vienan Karjalan materiaalissaan Inha oli kuvannut paljon myös naisia ja liitti runsaasti näitä kuvia 1911 julkaistuun *Kalevalan laulumaillo* -kirjaansa. Eroa selittää näiden kuvastojen toisistaan poikkeavat projektit: tulevaisuuteen tähyävän *Finland i bilder* -kuvaston tehtävänä oli kuvata kansallisvaltioksi kehittyvää Suomea, historiaan suuntautuviissa Karjalan kuvissa taas pyrkimyksenä oli tallentaa vanhoja kansantapoja. Naisella oli paikkansa menneisyyden ja vanhojen kansanperinteiden maailmassa, mutta modernin kansallisvaltion imagoa rakennettaessa hänet jätettiin syrjemmälle. Luonto saa tässä kansallisdiskursseissa naisen tavoin kahtalaisen roolin: kuvateksteissä ylistetään sen ihmissilmää miellyttävää kauneutta ja samalla korostetaan sen hyötykäyttöä niin liikenteen, teollisuuden kuin matkailun kautta. Kirjan kuvaston myötä valokuva valjasti suomalaiskansallisen projektin eturintamaan valokuvatun luontomaiseman, jonka suojissa ja jota käyttäen kansalainen, useimmiten vielä mieskansalainen, rakentaa oman elämänsä puitteita ja jalostaa ympäristöönsä snellmanilaisen kansallisaatteen hengessä.

3. Valokuva maisemakuvaston kaanonin jatkajana ja uudistajana

3.1. Imatrankosken kuvahistoriaa

250 Mm. Maunu Häyrynen esittelee näitä kansallisuuden piirteitä tutkiessaan maisemakuvastoa: Häyrynen 2005.

Tässä luvussa käyn läpi yhden luontomaisema-aiheen, kosken, kohdalla kysymystä siitä, kuinka tätä runsaasti käytettyä aihetta valokuvallistettiin 1800-luvun lopulla; kuinka valokuvaajat omaksuivat maisemakuvastoon jo vakiintuneita kuvaustapoja ja mitä mahdollisia muutoksia valokuvallistaminen toi aiheen käsittelyyn. Tarkastelen myös kosken valokuvallistamiseen liittyvää sanallista tekstiä, jossa Inha esittelee aiheen kannalta tärkeiksi nostamia odotuksia ja kuvauskokemustaan.

Koskinäkymät olivat Euroopassa romantiikan ajan suosittuja kuvauskohteita, jotka näkyvät myös Suomessa piirrosten ja maisemamaalausten sekä varhaisten maisemavalokuvien aiheina. Maan vanhin ja suosituin matkailukohde oli 1800-luvun lopulla Imatralla Vuoksen Imatrankoski, jonka turistimääräksi arvioitiin 1890-luvulla noin 5 000 kävijää vuodessa.²⁵¹ Suurin osa matkalaisista tuli Venäjän keisarikunnasta. Heitä houkutteli koskenkuohujen lisäksi kaunis kanavareitti, uusi rautatie sekä vasta valmistunut hotelli. Imatrankosken ainutlaatuisuus ei ollut niinkään veden jyrkkä putous, esimerkiksi toinen suosittu ja paljon kuvattu koskikohde, Pohjois-Savossa sijaitsevan Maaningan Korkeakoski oli sitä paljon jyrkempi. Imatran vaikuttava lumous syntyi sen valtavasta vesimassasta, jossa koko laaja Saimaan vesistö purkautui vuorenhalkeamaa muistuttavasta uomasta Vuoksen kautta kohti Laatokkaa. Topeliuksen kuvauksen mukaan Imatrankosken oli 1870-luvulla laskettu nielevän 18 823 kuutiojalkaa eli noin 5 590 kuutiometriä vettä sekunnissa ja yli 67 miljoonaa kuutiojalkaa eli lähes 20 miljoonaa kuutiometriä vettä tunnissa.²⁵²

Ulkomainen matkakirjallisuus alkoi esitellä Imatrankoskea yleisemmin 1780-luvulta lähtien.²⁵³ Fredrika ja J. L. Runeberg olivat käyneet 1838 Imatralla matkallaan Viipurista Punkaharjulle, mutta koski ei tehnyt heihin Sven Hirnin mukaan suurempaa vaikutusta, Punkaharju oli enemmänkin Runebergien mieleen. Varhaisia

251 Markkanen 1987, 191.

252 Topelius 1874, 53. Suomalaisen luonnonsuojelutyön uranuurtaja Reino Kalliola (1909–1982) kuvailee 1940-luvulla Imatrankosken syntyä 4 000–5 000 vuotta sitten: "*Saimaan vedet alkoivat silloin tulla. Pyhäselän rannoilla hukkuu metsiä ja soita, ja Joensuussa jäi rantahiekalle sijoittuneen kivikautisen kalastajakansan asuinpaikkakin veden alle. Veden noustua noin 7 metriä se ylitti Mäntyharjun reittiin johtavan aukon ja alkoi virrata siitä Kymijokeen. Pian lasku kuitenkin siirtyi vieläkin kaakommaksi: Kivijärven kautta Kymijokeen. Mutta tämäkään uoma ei kyennyt nielemään Saimaan suuria vesimääriä. Ne syöksyivät koko painollaan Salpausselkää vastaan ja murtivat lopulta siihen Vuoksenniskan kohdalla aukon, joka nopeasti syöpyi maapeitteen pohjaan asti; kallioperän paljastuessa syntyi vihainen Imatra.*" Kalliola 1982a, 45.

253 Hirn 1978, 14.

suomenkielisiä kirjoituksia Imatrankoskesta oli Topeliuksen teksti *Matkustus Suomessa* -teoksessa 1874:

*Jaloimman näön, joka ei myöskään kuvassa näy, saapi kun seisoo alimmaisella kalliolla kosken oikealla puolella; sinne näkyy Imatran ylin suu hohtavan hopeaisena porttina, jonka kautta helmipilvi syökseyy ulos. Värivivahtukset ovat siinä monenlaiset, aina auringon aseman ja äyräitten luoman varjon mukaan. Sanomattoman synkkä ja ihmeyttävä on Imatra syksyisenä kuutamoyönä, koska mustat varjot ympäröivät kiehuvaa, yhäti säkenöivää nielua, jonka jytinä hämmästyttää hiljaista yötä.*²⁵⁴

Topeliuksen kuvaamaa kuutamoyötä tai aurinkoa valokuvaajat yrittivät vuosisadan vaihteessa turhaan tallentaa kosken rannalla kamerallaan, tuloksena oli yleensä vahvasti retusoituja kuvia, jotka levisivät matkailijoiden lähettäminä postikortteina.

Imatran vaikuttavaa luonnon ilmentymää kuvattiin ulkomaalaisissa julkaisuissa piirroksin ja maalauksin 1700-luvun lopusta lähtien.²⁵⁵ Varhaisempia Imatratulkintoja on venäläisen Fjodor Michailowitsch Matwejewin (1758–1826) maalaus, jossa dramaattisella koskinäkymällä ei juuri ole yhteistä kohteen kanssa. Sama ilmiö toistuu myös putouskuvassa vuodelta 1812 saksalaisen Daniel Freidrich Schäfferin kirjassa *Beschreibung des Russischen Reichs I*. Tuntemattoman taiteilijan kuparipiirros muistuttaa keskieurooppalaista vuoristomaisemaa, joskin kuvaan liittyvä teksti oli Sven Hirnin mukaan asianmukainen. Vasta 1830-luvulla Imatraa koskeva kuvasto näyttää löytävän kohteensa: ranskalaisen Barthélemy Lauvergnerin (1805–1871) vuodelta 1839 peräisin olevasta litografiasta tunnistaa jo Imatrankosken maiseman, erityisesti sen veden muotoilemat rantakalliot. Samasta kohdasta on myös Haminan kadettikoulun piirustuksenopettajan G. M. Nylanderin (1797–1856) seepialaveeraus, jonka koristeellisessa sommittelussa kuvittuvat niin rantojen muodot, puusto kuin veden pitsimäiset kuohut. Taiteilija P. A. Kruskopfia on pidetty ensimmäisenä merkittävänä kotimaisena Imatrankosken kuvaajana. Hänen piirustuksensa vuodelta 1840 levisi laajalle Topeliuksen *Finland framstäldt i*

254 Topelius 1998 (1872–74), 54–55.

255 Hirn 1958; Hirn 1978. Sven Hirn esittelee tätä kuvastoa väitöskirjassaan *Imatra som natursevårdhet till och med 1870* vuodelta 1958 ja sen pohjalta kootussa *Imatran tarina* -kirjassa 1978.

teckningar- ja *Maamme*-kirjoissa, ja sitä ylistettiin *Litteraturbladetissa* vuonna 1852 erinomaiseksi.²⁵⁶ Seitsemän vuotta myöhemmin Kruskopf maalasi öljyväretyön samasta rantapaikasta, mutta nyt näköalakatoksen kanssa. Vastarannan puiden latvat sekä rannalla seisovat huntupäiset naiset tuovat maalaukseen vielä eksoottisen tuulahduksen. Topeliuksen seuraavissa kuvakirjoissa *En resa i Finland* (1873) ja *Matkustus Suomessa* (1874) Imatrankoskea kuvattiin sekä yläjuoksulta että näköalakatoksen takaa. Düsseldorfissa opiskelleen Berndt Lindholmin (1841–1914) töiden mukaan tehdyt litografiat pyrkivät esittämään pikkutarkasti pittoreskia koskimaisemaa houkuttelevana matkailukohteena.

Valokuvaajat tulivat 1870-luvun alkaessa Imatrankosken rannoille ja asettuivat kameroineen hyviksi koetuille näköalapaikoille. Käytetyimmät kuvauspaikat olivat jälleen yläjuoksun oikealla rannalla sijaitseva koivikko ja pyöreät kivet, näköalakatoksen takaiset kalliot, joissa kuohut näyttivät lyövän vastarannalle korkeina pärskeinä sekä Topeliuksenkin esittelemä laskusuunnassa oikea ranta, luultavammin sama paikka, jonka myös Inha kelpuutti myöhemmin valokuvaukseen. Vaikuttavan näkymän sai kameralla myös korivaunusta, jota vedettiin yli kosken vuodesta 1872 vuoteen 1892 kunnes tilalle rakennettiin silta. Ensimmäisiä Suomen suuriruhtinaskunnassa asuvia Imatrankosken ahkeria valokuvaajia oli saksalaissyntyinen Michael Seifert (1832–1894), joka työskenteli Viipurissa vuodesta 1864 lähtien kuolemaansa asti. Seifert tallensi lasilevyilleen koskimaisemaa ennen korin rakentamista, arviolta jo 1860-luvun lopulta lähtien. Aiheina olivat näköalakatoksen katselijoihin ja kosken alajuoksun voimakkaat pyörteet. Yhdessä otoksessa istuu mies katoksen alla katsellen kuohuja, jotka pehmenevät valokuvassa valkoiseksi harsoksi. Samalta ajalta näyttäisivät olevan myös Seifertin idyllinen kuva joen yläjuoksulta ja kuva köysiradan korissa istuvista naisista. Harvinaisempi näkymä on otettu koivikon takaa kohti alajuoksua. Suurin osa varhaisemmista koskivalokuvista näyttää retusoidulta, koska valokuvaustekniikka ei pystynyt vielä toistamaan terävästi kuohujen muotoja pitkän valotusajan vuoksi.

Seifertin jälkeen seuraava laajempi kuvasarja Imatrankoskesta saattaisi olla nykytietojen mukaan kuvataiteilijana paremmin tunnetun Ellen Favorinin (1853–

256 Hirn 1950, 66–67.

1919). Oletettavasti Favorin kuvasi Imatrankoskea maisemasarjaansa, joka esiteltiin 1889 Pariisiin maailmannäyttelyssä.²⁵⁷ Olen löytänyt muutamia Favorinin Imatrankosken alkuperäisiä valokuvia, joista yhdessä ilmoitetaan vuosiluvuksi 1897. Asia selvinnee Favorinin aineiston lähemmässä tutkimuksessa. Hän saattoi olla ensimmäinen nainen, joka tallensi kamerallaan Imatrankoskea. Yksi Favorinin kuvista on otettu kosken alajuoksua kohti sillalta tai korista. Favorin kuvasi maisemansa kokonaisvaltaisesti: kuvassa rannat ja virtaavan joen uoma muodostavat sommitelman, jossa kosken kuohut tuntuvat tyyntyvän ympäröivän maiseman pysäyttämänä. Tämä on samankaltainen kuvakulma, jota Inha myöhemmin väheksyy sen kesytetyn luonteen vuoksi. Favorinilta on säilynyt myös kuva pikku-Imatralta eli Vallinkosken alta Inhankin käyttämästä kuvauskohdasta, josta myös ajan kuvataiteilijat olivat maallaneet teoksensa, esimerkiksi Lindholmin *Vallinkoski* vuodelta 1872. Inha yritti panoraamana tallentaa erityisesti veden voiman, Favorin etsi etualalle rantakoivun ja rantakivikkoa.

3.2. Inhan Imatra – unelma ja pettymys

Kun Inha kesällä 1893 matkustaa Imatrankoskea kuvaamaan, on hänen matkakertomuksensa täynnä pettymyksiä. Odotukset villistä ja vapaasta vedestä eivät täyty. Ennen kaikkea kirjoittaja ärtyy kosken yli rakennetusta sillasta:

*En tiedä miten muille lienee käynyt, minä ainakin olen tuntenut suuren ja pysyvän pettymyksen pysähtyessäni sillalle koskea katselemaan. Silta riitelee läheisillä osillaan, valtavine, hakatusta kivistä rakennettuine ranta-arkkuineen, leveine permantoinneen, voimallisine rautakaarineen, yhtä paljon huomiota kuin koski, joka täältä näkyy miltei epäedullisimmalta puoleltaan. Naapuruus on todella häiritsevä.*²⁵⁸

Valokuvaaja yrittää pitkään etsiä kameralleen paikkaa, josta silta ei näkyisi ja löytää vihdoin aivan kosken alta loistokohdan. Siitä hän toivoisi saavansa vangituksi kosken hurjan luonnon ja sen herättämän pelonsekaisen ihailun:

257 Konttinen 1988, 247.

258 SMA3, 109.

Imatra on tältä kohdalta kaikkein kapein ja rannasta toiseen kiittää kosken poikki valtava laine, joka lyö toisen rannan kallioihin kaikki, mitä koskesta yrittää alas tulla. Siinä lopultakin murskautuvat veneet, tukit, kaikki esineet, mitä koskeen lasketaan matkailijain huviksi – ja ihmiset, jotka ovat Imatraan heittäytyneet – elleivät jo yläpuolella ole tuhoutuneet. Kallioniemeltä näkyy koko koski jylhine rantoineen, räjähdyksineen, uupumattomine raivon purkauksineen, ja tästä sitä sen vuoksi on jo vanhastaan enemmän ihailtu. Mutta täältäkin nähden silta pilaa maiseman.²⁵⁹

Silta osuu juuri siihen kohtaan, jossa ennen taivas ja vesi yhtyivät ja josta vesi näytti ennen virtaavan kuin suoraan valtamerestä. Insinöörit olivat tuhonneet kirjoittajan mielestä tämän näkymän näyttääkseen ihmisen voiman luonnon yli. Katsojan oletettu nautinto jäi puolinaiseksi, ja sama pettymys valtaa eri puolilla kosken rannoille rakennettujen ihmisen jälkien vuoksi. Inha kirjoittaa rauhoittuvansa vasta kuviteltuaan, millaisena hän olisi halunnut koskimaiseman säilyttää: hän määräisi palautettavaksi rannat luonnonmukaiseen tilaansa metsineen ja kivineen. Vasta sitten soisi Imatran pauhu toivotunlaisena: "Kohoa metsä, riennä vapautettu laine, syöksy raivoisa tyrsky, ihminen on jälleen voimaton rannoillasi, pelon sekaisen ihastuksen, sanattoman lumouksen valloissa!"²⁶⁰ Johtuneeko näistä pettymyksen kokemuksista se, että Inha ei ole säilynyt montakaan signeerattua vedosta Imatrankoskesta? Kirjallisuudessa yleisimmin esitetty valokuva julkaistiin ensimmäisen kerran *Finland i bilder* -teoksessa. Se näyttäisi otetun juuri tekstissä kuvaillusta kohdasta, kosken alta. Kuohut lyövät vastakkaisella rannalla korkealle, ja silta hämöttää horisontissa. Saman pystykuvan Inha on liittänyt myös *Suomen maisemia* -teoksensa toiseen, kuvalliseen painokseen. Tiedetään, että *Finland i bilder* -kirjassa käytettiin muidenkin kuvaajien otoksia, joten tällä hetkellä tekijää ei voida varmuudella nimetä. *Suomen maisemia* -teoksen 3. ja 4. painoksessa esitetty vaakakuva Imatrankoskesta on todennäköisesti K. E. Ståhlbergille myös kuvanneen Frans Engströmin (1873–1940) ottama.

259 Ibid., 109.

260 Ibid., 110.

3.3. Välitteisyys ja moniaistisuuden illuusio valokuvassa

Miten valokuva muutti suomalaiskansallisen kuvaston koskiaiheita 1800-luvun lopulla? Imatrankosken kohdalla kuva-aiheet, kuvauspaikat ja kuvakulmat näyttävät aluksi periytyvän suoraan edeltävästä kuvatraditiosta. Kameran kanssa toistettiin ajan sommittelusääntöjä, ja tuloksena oli laaja yleiskuva, jossa maisema rajattiin taivasta myöten kuten ajan maisemakuvastossa. Ensimmäinen traditiosta poikkeava käsittelytapa on Daniel Nyblinin, jonka tiedetään kuvanneen Imatrankoskea ainakin jo vuonna 1890. Yksi kuvista esittää idyllistä metsäistä rantapolkua, jossa vaeltaa pariskunta kohti kuvaajaa. Kosken kuohut ovat tietämättömissä, ja vesi on läsnä vain taustalla hämmöttävänä viitteenä. Nyblin jatkoi kokeilevampaan suuntaan seuraavalla matkallaan 1893 pyrkiessään välittämään kosken kuohujen tunnelmaa.²⁶¹ Erityisesti lähikuva *Imatra, Aalto* toistaa pärskeet elävästi vielä nykypäivänkin katsojalle.²⁶² Näissä kuvissa Nyblin irrottautui maisemakuvauksen perinteistä ja lähti etsimään valokuvauksen ilmaisukeinoja: liikkuvaa kuvakulmaa, lähikuvia, vastavalon voimaa, liike-epäterävyyden hyväksikäyttöä ja mustavalkokuvan sävyalan toistoa. Nyblin oli kiinnostunut valokuvailmaisusta ja sen erilaisista mahdollisuuksista. Vuonna 1899 hän pohti kirjoituksessaan, onko valokuva taidetta, ja käsitteli mm. teknisen osaamisen ja taiteellisen ymmärryksen yhdistämistä ja valokuvan teknisiä rajoituksia kuten sen optista perspektiiviä tai pikkutarkkaa näkymien toistoa.²⁶³ Kolme vuotta myöhemmin hän laati lähes ohjelmajulistuksen kaltaisen tekstin *Valokuvauksen uusi suunta*, jossa peräänkuulutti valokuvallisen ilmaisun irrottautumista yksityiskohtien tarpeettomasta tarkkuudesta ja selvyydestä. Uusi suunta etsi sen mukaan valokuvaan elävyyttä, aitoutta ja todellista luonnontunnetta. Teksti arvostelee aikansa maisemavalokuvia jyrkästi:

Aihe voi olla mitä ihanin, mutta silti maisema on eloton ja jähmeä kuin kipsiin valettu. Ei pilvenhattaraa, ei värettäkään järven pinnalla, ei ristin sielua

261 *Finska vyer i fotografi från* - - s.a. Nyblinin kuvaluettelossa kuvat 202 ja 208.

262 *Finska vyer i fotografi från* - - s.a. Nyblinin kuvaluettelon kuva 208 a.

263 Nyblin 1899. Är fotografi konst? *Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors*, 39–42. Pirjo Porkka referoi keskustelua valokuvasta taiteena vuoden 1986 *Valokuvauksen vuosikirjassa*. Yhteenveto oli ensimmäisiä aihetta käsitteleviä tekstejä suomalaisen valokuvahistorian piirissä. Porkka 1986, 13–14.

*näkyvissä, ei pienintäkään vivahdetta, joka muistuttaisi että paikalla on ilmaa, liikettä ja elämää. Kaikki on liikkumatonta ja jähmeää ja kovaa – –.*²⁶⁴

Teksti jatkuu korostamalla, kuinka luontoa pitää kuvata, kuten sen silmällämme näemme "tarkasti vain sen kohdan, johon katseemme kulloinkin kiinnittyy, kaiken muun sumentuessa pehmeiksi viivoiksi ja valööreiksi". Valokuvauksen uuden suuntauksen pyrkimyksenä oli säilyttää maisemassa "asianmukaisia staffaaseja" ja tavoittaa sille ominainen "atmosfääri".²⁶⁵

Valokuvahistoriaa kirjoitettaessa 1970-luvun lopulta lähtien Inhan koskiaiheisista valokuvista on nostettu uudenlaista valokuvailmaisua edustamaan erityisesti *Finland i bilder* -teoksen Vallinkosken panoraama.²⁶⁶ Vuonna 1893 Inha tallensi Vallinkosken perinteisestä kuvauspaikasta, rantakivien takaa. Lähes samat kivikot näyttävät olevan B. Lindholmin *Matkustus Suomessa* -teoksen Vallinkosken kuvassa. Lisäksi Inha valokuvasi saman näkymän monikuvaisena panoraamana, jonka etualalla roiskuvat aallot tuntuvat pärskähdelevän katsojan silmille. Tässä otoksessa valokuvaaja oli Ismo Kajanderin mielestä irrottanut vanhaisimmista kuvavaikutteistaan ja niiden ihanteellisuudesta ja ryhtynyt korostamaan aistihavaintoa.²⁶⁷ Samankaltainen todenmukaisuuteen ja moniaistisuuteen pyrkivä kuvallistaminen oli liittynyt jo valokuvan keksimistä edeltäneisiin panoraamaesityksiin ja -maalauksiin.²⁶⁸

Valokuvauksen yleistyessä panoraamamaiset sarjavalokuvat ja erilaiset panoraamakamerat tulivat suosituiksi ennen kaikkea maisemanäkymien esittämisessä. Inha valokuvasi runsaasti panoraamoja, laajimpia olivat Puijon 11 kuvan kooste ja Ukko Kolin laelta vuonna 1893 otettu seitsemän vaakakuvan kooste. *Finland i bilder* -teokseen hän liitti toisen *Koli*-panoraaman Kolivaaroista. Aikalaistaitteessa näille valokuvapanoraamoille löytyy vastineita myös maalauksista, kuten Järnefeltin Koli-

264 Nyblin 1992 (1903).

265 Ibid.

266 Inhan *Vallinkoski*-kuva oli suosittu myös aikaisten keskuudessa ja siitä tehtiin esimerkiksi postikortteja.

267 Kajander 1981, 52.

268 Kreikankielinen nimitys panoraama otettiin Euroopassa käyttöön 1700-luvun lopulta lähtien tarkoittamaan ensin 60 asteen ja lopulta täyden ympyrän maisemamaalausta, joita ajan myötä esiteltiin niitä varten rakennetuissa panoraamarakennuksissa. Mahdollisimman todenkaltaisen tunnelman luomiseksi tilaan päästettiin raitista ilmaa, ja pian kehitettiin myös erilaisia liikkuvia versioita illuusiota vahvistamaan. Mm. Hirn 1981, passim, erit. 37–53.

panoraamoista.²⁶⁹ Kun Inha esitteli aikalaisille 1893 kesän kuvien yhteydessä useampia panoraamojaan, *Päivälehd*en kriitikko kommentoi niitä:

*Hra Inha ei ole tyytynyt ainoastaan siihen, että on valokuvauslasille napsahuttanut kiinni minkä paikan milloinkin on viehättäväksi tai merkilliseksi nähnyt, vaan väljemmiltä paikoilta ottanut moniosaisia kuva-sarjoja, jotka yhteen liitellyinä antavat meille selvän käsityksen koko maisemasta laajalle alalle.*²⁷⁰

Inhalla ei ollut varsinaista panoraamakameraa, vaan hän otti nämä *kehäkuviksi* kutsumansa sarjat peräkkäisinä otoksina, jotka painettaessa voitiin sitten yhdistää toisiinsa laajaperspektiiviseksi kokonaisuudeksi. Tällainen valokuvaaminen edellyttää taitoa arvioida sommittelussa otosten yhteensopivuus.²⁷¹ Vallinkosken panoraama koostuu neljästä kuvasta. Sen näkymä rajautuu laajuudessaan samaksi kuin katsojan seistessä yhdessä kohdassa ja kääntäessä silmiään pitkin horisonttia pää paikallaan. Näkymän avautuminen näin kuvassa vahvistaa paikalla olon tunnetta, mikä ehkä saa Kajanderin tähdentämään Inhan ymmärtäneen hyvin sen, miten kameraa käytetään todellisuuden välittämiseen.²⁷²

*Aistihavainnon korostaminen juuri valokuvauksessa, Inhan objektiiviseksi mainitseman välineen taiteessa, on merkittävää. Se on korostetusti tietoista todellisuuden välittämisen tutkimista. Inha etsii välittämisen metodia. Hän ei sittenkään seiso toimeettomana kameransa vierellä. Hän soveltaa realismin keinoja.*²⁷³

Ymmärrän Kajanderin tarkoittavan tässä aistihavainnosta puhuessaan myös muiden kuin näköaistin synnyttämää synenergiaa, panoraamamaisen kuvan moniaistisuuden illuusiota. Esitellessään pitkän valotusajan vaikutusta yhdessä Inhan Koli-kuvassa puidenlatvojen pehmeutenä Kajander viittaa myös moniaistiseen kokemukseen:

269 Eero Järnefeltin Koli-teoksista tarkemmin Waenerberg 2004.

270 *Päivälehti* 6.12.1893.

271 Kajander muistuttaa, että panoraaman osakuvia otettaessa valokuvaajalla on oltava laajan panoraamakuvan idea koko ajan mielessään. Tämän Inha hallitsi Kajanderin mukaan, ks. Kajander 1981, 59.

272 Kajander 1981, 55.

273 *Ibid.*, 59.

”Kuulohavainto kääntyy valokuvan kielelle.”²⁷⁴ Ja toisaalla kuvaillessaan Inhan Vienan Karjalan kuvia Kajander luonnehtii niiden lähes käsin kosketeltavaa aineellisuutta ja tuntoaistiin vetoavaa ilmaisua.²⁷⁵ Koskiaiheissa valokuvan todenkaltaisuutta illusoiva kuvallistamisen metodi yhdistettynä kuvan horisontaaliin muotoon, jossa näköhavainto lähestyy todellista kosken rannalla läsnä olemisen kokemusta, avaa katsojaa moniaistisuutta kohti.

Vallinkosken panoraamakuva toimii esimerkkinä valokuvan maisemakuvastoa muuttaneesta ilmaisusta. Tässä en tarkoita nyt kuvan panoraama-muotoa, joka oli ollut käytössä jo ennen valokuvan keksimistä.²⁷⁶ Vallinkoski-kuvassa on nähtävissä muita valokuvaustekniikkaan liittyviä tekijöitä, jotka vaikuttivat maalaustaidetta uudistaen ja ohjaten taidemaalareita pohtimaan materiaaleihinsa ja välineeseensä liittyviä erityispiirteitä. Tällaisia olivat erityisesti kameran tapa tallentaa liike-epäterävyys ja sen syväterävyyttä manipuloiva vaikutus kuvaan, jolloin esimerkiksi lähelle tarkennettaessa kohteen tausta jää epätarkaksi. Aaron Scharf on todennut, kuinka mm. ranskalaisen taiteilijan Camille Corot’n (1796–1875) maalauksessa *The Bent Tree* (1855–1860) on nähtävissä selvästi ajan kalotyypeissä tutuksi tullut pitkästä valotusajasta johtuva puiden oksien liikkeen synnyttämä pehmeys.²⁷⁷ Kameran kyky pysäyttää liike ihmissilmälle vieraalla tavalla siirtyi myös pian maalaustaiteen piiriin mm. englantilaisen valokuvaajan Eadweard J. Muybridgen (1830–1904) ja ranskalaisen tiedemiehen Étienne-Jules Mareyn (1830–1904) kirjoitusten ja liikesarjoja esittävien kuvien kautta. Esimerkiksi ranskalainen taidemaalari ja impressionisti Edgar Degas (1834–1917) teki luonnoksia Muybridgen kuvasarjojen liikkuvasta hevosesta, ja hänen monissa teoksissaan on nähtävissä valokuvakameran hetkellisen valotuksen ilmaisua.²⁷⁸ Valokuva laajensi näin katsomisen repertuaaria, ja sen yleistyessä tutuksi tulivat tuulessa heiluvien puidenlatvojen pehmeys tai vauhdilla etenevien aaltojen pumpulimaiset hahmot. Jatkuvasti katseen kulmaa

274 Ibid., 58.

275 Ibid., 59.

276 Panoraaman historiasta ks. esim. Hirn 1981. Panoraamainen luontomaisema on sekä suomalaisen kuvataiteen että kirjallisuuden piirissä käsitelty aihe. Valokuvan näkökulmasta kokoava esitys sisältyy Taneli Eskolan Aulanko-kuvastoa tutkivaan väitöskirjaan. Eskola 1997, 39–41.

277 Scharf 1968, 65.

278 Ks. esim. Melin 1986, 53–60. Melin käyttää lähteinään maalaustaiteen ja valokuvan suhteesta mm. van Deren 1972; Schneider; 1968; Daval 1982. Myös Scharf 1968, passim, erit. 65–69, 133, 136.

muuttava ja tarkennustaan vaihtava ihmissilmä luo katsomisprosessissa liikkuvalla vedelle jatkuvuutta ja muotoa, ja tämä näky poikkeaa kameran filmille valottamasta kuvasta. Vallinkosken valokuvan kuohujen pehmeä toistuminen ei välittynyt kirjan sivuilla kuvan vahvan retusoinnin vuoksi. Valokuvassa untuvaisen valkoisina tallentuvat vaahdot oli siveltimin maalattu aikalaistaiteen näköisiksi tulkinnoiksi. Mutta näyttelyissä ja alkuperäisten vedosten kohdalla tämä valokuvan ominaisuus tuli vähitellen tutuksi.²⁷⁹ Uutta Vallinkoski-kuvassa on liike-epäterävyyden luoma efekti, joka, samoin kuin Nyblinin Imatrankosken valokuvissakin, on mielestäni ymmärrettävissä valokuvaajan tarkoituksellisesti käyttämäksi ilmaisukeinoksi.

3.4. Valokuvallistaminen kansallisaatteellisena luontomaiseman arvottajana

1800-luvun lopulla valokuvaamisella oli Euroopassa vahva arvottava merkitys. Inha mainitsi vuonna 1894 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran apurahahakemuksessaan valokuvauksen etuina nopeamman ja tarkemman työn verrattuna piirtämiseen. "Selvillä valokuvilla on aina arvonsa, jos vain itse aiheet ovat arvollisia", teksti perusteli ja korosti sitä, kuinka valokuva kertoo aina enemmän kuin mitä valokuvaaja on kuvaan suunnitellut: "Niihin [valokuviin] tulevat luonnonmukaisesti ja uskollisesti kaikki seikat, huolimatta siitä, onko kuvaaja niitä huomannutkaan."²⁸⁰ Samat painotukset Inha toi esiin kirjeessään vielä 1920-luvulla. Tuolloin valokuvauksesta oli sen tekniikan ja materiaalien kehittymisen myötä tullut jo suuremman yleisön huvia, mutta Inha alleviivasi yhä näkemystään siitä, kuinka valokuvausta tuli tehdä vakain aikein ja kuvia ottaa ennen kaikkea arvokkaista kohteista.²⁸¹

Kansallisten pyrkimysten kohdalla tärkeäksi nousi valokuvan käsittäminen 1800-luvun positivismiin aallossa tieteellisesti päteväksi metodiksi. Se istui hyvin aikakauden yhtenäistieteen ideaan. Valokuvallistaminen merkitsi uutta keinoa

279 Nykykatsoja voi verrata painettua versiota vuonna 2006 valmistettuun vedokseen, joka on julkaistu Mustan Taiteen *I. K. Inha – Unelma maisemasta* -kirjassa. Kyse ei ole samoista kuvista, mutta niissä voi verrata veden liikkeiden toistumista. Digitaalisesti yhdistetyssä panoraamassa näkyy selvästi, kuinka nopeasti liikkuva vesi toistuu untuvaisena.

280 Valokuvauksen erityisominaisuuksia Inha esitteli lyhyesti 6.2.1894 kirjeessään, jolla hän anoi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta 1200 markan stipendiä Vienan Karjalan matkaansa varten.

281 "Hyviä, kaikkein parhaita kuvia meillä tarvitaan ja vain arvollisista asioista, huonoja – on aivan riittävästi. – – Se taas kohottaisi illustreerauksen vähän korkeammalle siltä barbaariselta tasolta, jolle se on vaipunut", Inha oli kirjoittanut 9.4.1922 kustantajalleen. Sit. Mäkinen 1988, 352.

maailman visuaaliseen käsitteellistämiseen. Siinä kulminoitui camera obscuran lupaus oletetusta maailman omakuvasta, joka valoaaltojen itsenäisesti synnyttämänä, pysyväksi tallenteeksi kiinnitettynä ohittaisi ihmissilmän ja ihmiskäden inhimilliset puutteet. Valokuvan vahvuutena nähtiin sen todistusvoima, sen referenssi olemassa olleeseen – ominaisuus, josta keskustelu jatkuu läpi valokuvahistorian. Kansalliskuvastojen luomisessa valokuvallistamiseen sopii Janne Seppäsen luonnehdinta valokuvasta suurena tasapäistäjänä, jonka voi tulkita kääntävän todellisuuden kaksiulotteiseksi, yhteismitalliseksi representaatioksi.²⁸² Tällaista valokuvan merkityksellistämistä universaaliksi, luonnontieteitä tukevaksi kieleksi Allan Sekula luonnehtii tutkimuksessaan *The Body and the Archive* 1986. Sekula kuvailee, kuinka valokuvaan oletettiin voitavan redusoida matemaattisen tarkasti luonnon perusolemus.²⁸³ Kansallisaatteisiin kytkeytyessään tämä oletus yhdistyi maisemataidetta kehystäneisiin pittoreskin ja ylevän diskursseihin. Luontomaisemasta tuli Suomen suuriruhtinaskunnassa valokuvaamisen erityiskohde, jonka odotettiin esittelevän pittoreskin ja ylevän ideoita ja joka vahvasti kannatteli kansallisaatetta. Maalaustaiteen piirissä luontomaiseman kansalliset painotukset olivat vahvistuneet 1880-luvun lopulta lähtien *Päivälehdien* ympärille syntyneen nuorsuomalaisen taiteilijapolven vakiinnuttaessa asemaansa. Lehden sivuilla oli kehoitettu taiteilijoita etsimään kotimaan aiheita ja kansallisia teemoja vuosikymmenen puolesta välistä lähtien.²⁸⁴ Tämän keskustelun tunsivat varmasti myös valokuvaajat, erityisesti yhteiskunnallisia keskusteluja aktiivisesti toimittajana seurannut Inha.

Kansallisen projektin piirissä syntyneitä valokuvasarjoja yhdistää tilaustyön luonne. Isänmaan koko kuvan luominen toimi eräänlaisena sateenvarjona projekteissa, jotka Inha valokuvaajana sai niin K. E. Ståhlbergin suuriin maisemasarjoihin kuin *Finland i bilder* -kirjaan. Valokuvalle asetettiin tässä diskursiivisessa käytännössä selkeät raamit: sen tuli olla luomassa monipuolista mutta hahmotettavaa kuvaa itsenäiseksi

282 Seppänen 2005, 278.

283 *Here was a medium from which exact mathematical data could be extracted, or as the physicist Francois Arago put it in 1839 'in which objects preserve mathematically their forms'. For nineteenth-century positivists, photography doubly fulfil the Enlightenment dream of a universal language: the universal mimetic language of the camera yielded up a higher, more cerebral truth, a truth that could be uttered in the universal abstract language of mathematics. For this reason, photography could be accommodated to a Galilean vision of the world as a book 'written in the language of mathematics'. Photography promised more than a wealth of detail; it promised to reduce nature to its geometrical essence.* Sekula 1986, 17.

284 Aspelin 1885, sit. Kontinen 2001, 289.

Suomeksi pyrkivästä maantieteellisesti alueesta. Kansallisia painotuksia toi Inhan ensimmäiseen kuvausmatkaan osaltaan sen toinen rahoittaja, 1887 perustettu Suomen Matkailijayhdistys, jonka toiminta-ajatusta kuvasi hyvin yhdistyksen motto: ”[I]sänmaan tuntemus on isänmaan oikealla tavalla rakastamisen ensimmäinen ehto.”²⁸⁵ Vaikka Ståhlbergin ja Inhan ideoima pohjoinen kuvausmatka tuotti vähän valokuvaajan odotuksien mukaista materiaalia, se oli kuitenkin tärkeä osa kansallista maisemavalokuvastoa synnyttävää liikettä. Inhan matkaa on mahdollista ajatella kolonialistisen, haltuun ottavan katseen paradigman kautta. Pääkaupunkilainen toimittaja-valokuvaaja lähti tilauksesta kuvausmatkalle itselleen tuntemattomille seuduille. Ajan yhteiskunnallinen tilanne väritti omalta osaltaan tehtävänantoa. Valokuvan kautta tarjoutui nyt mahdollisuus rakentaa kansallista identiteettiä ja tuoda samalla eteläisten kaupunkien asukkaille nähtäväksi, miltä Suomen suuriruhtinaskunta näytti pohjoisilla seuduilla. Inha otti kameroineen haltuun maan syrjäistä osaa, jonka oletettiin tarjoavan myös kauniita ja kansallistuntoa kohottavia näkymiä.

Suomenniemellä 1800-luvun lopulla tehtyjen kuvausmatkojen päämääränä oli myös tuottaa mahdollisimman hyvin kaupaksi menevää maisemakuvaa eteläiselle, ostokykyiselle yleisölle, joka ei ehkä ollut ennen nähnyt kohteista muuta kuin keskieuropalaisen *voyage pittoresque* -kirjallisuuden tyyliin laadittuja piirroksia. Ajan kansallismielinen kirjoittelu ruokki kuvia katsovan ja ostavan yleisön maisemännälkää, ja 1890-luvun alkaessa suomalaisyleisölle tarjottiin kasvava määrä maisemavalokuvia.²⁸⁶ Esimerkiksi vuonna 1890 Daniel Nyblinin myymälässä oli ollut myyntinäyttelyssä esillä yli 200 maisemavalokuvaa eri puolilta Suomea,²⁸⁷ ja kolme vuotta myöhemmin Ståhlberg esitteli lähes tuhat valokuvaa. Kuvia ostettiin pääosin yläluokan ja porvariston kotien seinille, ja niistä tehtyjä postikortteja levisi vuosisadan

285 Suomen matkailijayhdistys 1887–1937. *Suomen Matkailu*, nro 2. Otava. Helsinki. 1937, 3. Yhdistyksen yksi perustaja ja ideoija sanomalehtimies ja poliitikko August Schauman oli kirjoittanut näin julkaisusarjassaan *Nu och Förr* kirjoituksessaan “Sommarresor, Turister och en Turiströrening i Finland” vuonna 1886. Perusteilla olevan yhdistyksen yksi päämäärä oli irtisanoutua ajan kielipoliittisista erimielisyyksistä. Schauman totesi, että tuo isänmaan oikean rakastamisen puute “on aivan varmasti suurimmaksi osaksi syynä kaikkeen siihen nurkkapatriotismiin ja puoluefanatismiin, joka tätä nykyä niin runsaana rehoittaa meidän maassamme”.

286 Suomalaista valokuvahistoriaa kirjoitettaessa näitä kuvia on kutsuttu maisemavalokuvasarjoiksi. Kuvaamot merkitsivät yleensä näihin kuviin (osaksi tekijänoikeudellisista syistä) kuvaamon, kuvauspaikan, kuvausajan ja useimmiten myös kuvaajan nimen.

287 Vuorenmaa 1986, 8.

vaihteeseen tultaessa kymmeninä tuhansina kappeleina. Lähettäessään Inhan kameroineen pohjoiseen Ståhlberg kiirehti mukaan tähän maisemakuvakauppaan²⁸⁸, joka myös omalta osaltaan edisti kansalliseideihin liittyvien maisematulkintojen leviämistä.

Inhan kuvausmatkojen ja *Finland i bilder* -kirjan myötä valokuva tuli vähitellen mukaan suomalaisen luontomaiseman kansalliseen kanonisointiin.²⁸⁹ Kirjaan sidottuina ja kuvien lukutapaa ohjaaviin kuvateksteihin yhdistettyinä luontomaisemien valokuvat osallistuvat kansalliseen kertomukseen, joka etsii valokuvien kautta yleistettävyyden, jaettavuuden ja yhdessä katsomisen ja kuvittelemisen kokemusta. Todistusvoimaiseksi oletettu valokuvallistaminen antoi rituaalisen toiston mahdollisuuden. Luontomaiseman valokuvallistaminen tapahtui valikoiden ja maisemataiteen piirissä vallitsevien näkemysten ohjaamana. Jos ennako-odotukset eivät täyttyneet, valokuvaaja tunsi jopa tarvetta perustella työnsä puutteita, kuten Inha teki kirjoituksissaan. Tässä näyttää toteutuvan kaanonin synnyttävän prosessin ydin: kuten Griselda Pollock korostaa, kaanonin ei luoda vain akatemioiden ja alan kirjoittajien toimesta, vaan se vahvistuu myös taiteilijoiden, tässä valokuvaajan, oman työskentelyn kautta.²⁹⁰

Kiinnostava ajallinen liittymä löytyy muun muassa Riitta Konttisen osoittamalle nuorsuomalaisten taiteilijoiden siirtymälle realismista symbolistisiin otteisiin juuri samoihin aikoihin, kun Helsingissä esiteltiin ensimmäistä kertaa laajoissa näyttelyissä suomalaisia maisemavalokuvia.²⁹¹ Jo tässä vaiheessa alkoi näkyä se kehitys, jota Eliel Aspelin-Haapkylä kuvaili 1910 arvioidessaan valokuvauksen asemaa maiseman kuvaajana: ”Tämän uusimman maisemamaalauksen aikana on ’kauniitten näköalojen’ kuvaaminen, josta suomalaisen maisemamaalauksen kehitys alkaa, kokonaan

288 Hirn 1992, 366–367. Ståhlberg kiersi itse samana vuonna kameroineen Suomenniemen rannikolla Ahvenanmaalta kohti Viipuria silloin vielä apulaisena toimineen, nuoren Frans Engströmin kanssa. Seuraavana vuonna hän palkkasi Inhan jälleen, nyt Savoon ja Karjalaan, ja toisen valokuvaajan, Vivi Richterin, hän lähetti Keski-Suomeen.

289 Osaksi luontomaisemaakin esittelevinä voidaan nähdä monet tutkijakuvaajien, kuten geologien, valokuvat tai esimerkiksi Reinhold Hausenin kuvausmatkat Länsi-Suomeen ja Ahvenanmaalle 1870-luvulla. Ks. esim. Kukkonen 2000, 71–81. Tärkeä aineiston muodostavat tässä yhteydessä myös 1889 Ellen Favorinelta Pariisiin maailmannäyttelyyn tilatut valokuvat ja niiden aiheet.

290 Pollock 2003, 3–6.

291 Konttinen 2001.

luovutettu valokuvaajalle.”²⁹² Valokuvalle jäi kannettavaksi kansallisen projektin luonnonkauneuden kuvauksen ja realismin perintö, ja siitä tuli Suomi-kuvan rakentamisen uusi ja entistä tehokkaampi keino. Jean-François Lyotard on kommentoinut valokuvan asettumista tähän maalaustaiteen luovuttamaan tehtävään viittaamalla sen yleistä makua kosiskelemaan olemukseen.²⁹³ Valokuva astui kentälle, jonka kuvataiteen klassinen estetiikka oli avannut: kauneuden ja identifioimistehtävän alueelle. Valokuvallistamiseen liittyvät todenmukaisuuden oletukset ja siinä tapahtuva teknilliskemiallinen, näkymän pikkutarkka toisto vastasivat odotuksiin, joita kansalliskuvastoille asetettiin. Se tarjosi mahdollisuutta sarjallisuuteen, nopeastikin toistettavaan kuvallistamiseen ja yhdenmukaisuuteen. Valokuvin oli yhä helpompi luoda mielikuvaa kansallisesta samankaltaisuudesta, jossa erot ja erilaisuudet voitiin häivyttää.

292 Aspelin 1910, 347–348, 352–353. Vrt. myös Häyrynen 2005. Aspelinin työstä väitellyt Hanne Selkokari kiinnittää huomiota erityisesti yksikkömuotoon. Kuinka paljon Aspelin halusi viitata tuolloin jo runsaaksi kasvaneen valokuvaajapiirin yhteen edustajaan, I. K. Inhaan? Selkokari, suullinen tieto 2007.

293 Lyotard 1984, 68–73.

II LUONNON SUOJELEMISEN NÄKÖKULMA

1. Valikoivaa luonnon suojelua – kaskimaiden idylli ja metsänraiskiot

1.1. Metsänkäytön ja tukkiliikkeen kritiikki

Tässä luvussa siirryn tarkastelemaan kirjoitettuja tekstejä ja valokuvia, joiden voi nähdä liittyvän sisältönsä tai kontekstiansa kautta luonnon suojelemista käsittelevään aineistoon. Tällä tarkoitan lähinnä ympäristöfilosofian²⁹⁴ ja ympäristöhistorian²⁹⁵ tutkimusalojen aiheita, kuten esimerkiksi 1800-luvun lopulla alkavaa luonnon suojelusta käytyä keskustelua.²⁹⁶ Huomioni kohdistuu niihin perusteluihin, joilla kirjoittajat mittaavat luontoympäristön arvoa. Kuinka ne eroavat edellisessä luvussa esiin tulleista kansallisaatteellisista ajatuksista? Millaisiin ympäristöfilosofiisiin näkökulmiin tässä keskustelussa kiinnitytään? Länsimainen ympäristötietoinen keskustelu oli käsitelty ympäristöfilosofian historiaa tutkineen Kari Väyrysen mukaan jo 1800-luvun alkuun mennessä monia merkittäviä aiheeseen liittyviä teemoja, kuten eläinten oikeudet, villin luonnon itseisarvo, luonnon monimuotoisuuden arvo, ihmisen riippuvuus terveestä ekosysteemistä, luonnon esteettiset ja virkistysarvot, luonnon merkitys taloudellisten arvojen tuottajana sekä kunnioitus alkuperäiskansojen kestävästä luontosuhdesta kohtaan.²⁹⁷ Näitä teemoja

294 *Ympäristöfilosofia* tutkii ihmisen ja luonnon välisiä suhteita sekä teoreettisesti että käytännön ongelmina. Keskeisiä ovat kysymykset luonnon arvoista sekä eettisistä normeista suhteessa luontoon. Tutkimuksen kohteena ovat esimerkiksi luontokäsitykset (uskontotiede, ekoteologia, ekofilosofia), luontoa koskevat arvostukset ja eettiset periaatteet (ympäristöetiikka) sekä historialliset analyysit kulttuurin ja luonnon vuorovaikutuksen muodoista ja ongelmista (kulttuuriantropologia, ympäristöhistoria). Väyrynen 2006, 11–16.

295 *Ympäristöhistoriaksi* kutsutaan tutkimusta, jonka pyrkimyksenä on tarkastella historiaa ihmisen ja luonnon vuorovaikutuksen näkökulmasta. Perinteisiä historiallisia aineistoja lähestytään siinä luontokeskeisen yhteiskuntahistorian tavoin analysoimalla tietoja uusimpien ympäristötieteiden valossa. Tavoitteena on syventää ymmärrystä siitä, miten luonnonympäristö on vaikuttanut ihmiseen kautta aikojen ja toisaalta miten ihminen on muovannut ympäristöään ja millä seurauksilla. Myllyntaus 1991a, 321–331.

296 Tämän näkökulman on tuonut ensimmäisenä suomalaisen taidehistorian tutkimukseen Ville Lukkarinen. Hän käyttää tutkimuksessaan myös Inhan tekstejä. Lukkarinen 2004.

297 Väyrysen mukaan ympäristöstä käyty keskustelu alkaa jo antiikista ja kulminoituu valistuksen ja romantiikan taitteessa noin 1750–1800. Väyrynen 2006, 19–20. Nykymuotoisen ympäristötietoisuuden keskeiset filosofiset elementit kiteytyivät Kari Väyrysen mukaan Euroopassa 1800-luvun puoliväliin mennessä ja saman vuosisadan toisella puoliskolla syntyi myös ympäristöliike mm. Yhdysvalloissa ja Saksassa. Väyrynen korostaa, ettei moderni ympäristötietoisuus syntynyt 1960-luvulla, kuten on väitetty, vaan ympäristöhistoria on osoittanut, että ympäristötietoisuutta on ollut olemassa aina ja se on kytkeytynyt erilaisiin historiallisiin ympäristöongelmiin. Väyrysen mukaan jo mytologiset käsitykset voidaan usein tulkita vastauksiksi luonnon kestävästä käytön perustavaan ongelmaan. Väyrynen 2006, 12–13. Monien ympäristönsuojelun nykyisten kiistojen juurten on nähty ulottuvan Suomessa vuosien 1890–1914 väliseen aikaan, vaikka täälläkin käytiin jo 1800-luvun alusta lähtien keskustelua näistä aiheista. Myllyntaus 1990a, 328. Aiheesta enemmän seuraavassa luvussa.

etsin teksteistä ja pyrin selvittämään, mitkä niistä nousevat esiin ja mitkä näyttävät asettuvan tärkeimmiksi. Kohteiksi olen valinnut metsänkaatoon ja kaskeamiseen liittyvät, puolesta ja vastaan argumentoivat tekstit, koska niissä kulmineituvat mielestäni monet luonnonsuojelulliset näkemykset ristiriitoinen.²⁹⁸ Luvun ensimmäisen osan aloitan kansallisen näkökulman yhteydessä edellisessä luvussa käsittelemästäni aineistosta, *Finland i bilder* -kirjasta, ja sen metsänkätystä ja uittoa kommentoivista verbaaliteksteistä sekä niitä ympäröineestä luonnonsuojelu-puheesta. Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan ajan tärkeää ja ristiriitaisia näkökulmia sisältänyttä kaski-keskustelua. Lopuksi tutkin Inhan Kansanvalistusseuran vuoden 1915 kalenteriin kirjoittamaa *Sortunut sävel* -artikkelia.

Kuten johdannossa kirjoitin tutkimustani jäsentävät kolme temaattista koria eivät ole toisiaan poissulkevia vaan aineistoltaan osin risteytyviä tai päällekkäisiä. Tällainen aineiston päällekkäisyys koskee erityisesti edellisessä luvussa läpikäytyjä kansallisia näkökulmia ja nyt tarkasteltavia ekologisia aiheita. Luonnon suojelu sisältyi yhtenä tärkeänä teemana myös vuosisadan vaihteessa käytyyn kansallisaatteelliseen keskusteluun, patrioottiset syyt olivat usein 1880-luvulta voimistuneen luonnonsuojelukeskustelun perusteluina.²⁹⁹ Inha julkaisi varhaisimmat luonnon käyttöä kriittisesti kommentoivat kannanottonsa vuosina 1895–1896 edellä käsitellyn, kansallisaatteellisen *Finland i bilder* -kirjan kuvateksteissä. Metsän hävitystä hän kommentoi useassa kohdassa kuten *Aarnimetsä*-kuvatekstissä:

298 Erilaisia luonnonsuojelullisia ideoita voi tulkita tulevan esiin Suomessa niin kauan kuin ihminen on käyttänyt ympäristöään taloudellisesti hyväksi. Esikristilliseltä ajalta periytyivät monet luontopaikkoja, kuten uhrilehtoja, seitapaikkoja ja kalmistoja pyhittävät käytännöt. Tällaisilla pyhäpaikoilla oli mm. ihmisen liikkuminen yleensä rajoitettua, jopa kiellettyä. Toisaalta rinnan näiden vanhojen uskomusten vallalla oleva näkemys oli, että luontoympäristö oli tarkoitettu ihmisen käytettäväksi kaikin mahdollisin keinoin. Siksi mm. metsänkätön rajoituksia oli lähinnä valtiovallan toimesta pohdittu Ruotsi-Suomen alueella jo 1500-luvulta lähtien kaskeamisen, tervanpolton ja rakentamisen sekä puun kotitarvekätön kuluttaessa puustoa, mutta luotuja säädöksiä ei pystytty riittävästi valvomaan. Esimerkiksi sahateollisuuden kasvaessa 1700-luvulla talonpojat nousivat vastarintaan; vesisahojen padot aiheuttivat tulvia tai vedenpuutetta, tukinuitot vahingoittivat rantoja, rikkoivat mylly- ja kalapatoja ja karkottivat kalat. Sahateollisuuden kerrotaan synnyttäneen eräänlaisen ympäristöliikehännän, jossa talonpojat veivät vaatimuksiaan jopa oikeuteen. Nämä yhteydenotot osoittavat, millaiset tekijät synnyttävät ympäristöstä huolestumisen. Sahateollisuuden vaikutus ei ollut luonnolle niin vakava kuin kaskeamisen tai tervanpolton, mutta kyse oli agraarisen elinkeinon eduista ja talonpoikien elinkeinonharjoittamiseen vaikuttavista tekijöistä. Pekurinen 1997a, 45; Reunala, Heikinheimo 1987.

299 Ahonen 2008. Sanna Ahosen opinnäytetyö esittelee suomalaisessa luonnon suojelu - keskustelussa käytettyjä argumentteja vuosina 1880–1983.

*Ne suurenmoiset, ikivanhat hongikot, joista meillä vielä on muisto lapsuutemme ajoilta, ne ovat olleet ja menneet. Kaikkialla näkee nyt metsissä tukkimiehen kirveen jäljet. Ainoastaan hakemalla hakien saattaa vielä kruununmetsistä löytää koskemattoman paikan. Semmoinen on Jäniskangas Kurussa, Aureen takamailla – –.*³⁰⁰

Samanlaisesta hävityksen ja raiskioiden läsnäolosta Inha kirjoittaa esimerkiksi Torisevan järvien yhteydessä, kun tekstin mukaan järvistä kaksi “on kuitenkin auttamattomasti hävitetty pitkiksi ajoiksi kaskia kaatamalla ja halkoja hakkaamalla”, tai Barön kuulusta Keisarin salmesta, joka “on kadottanut koko joukon viehätystensä sen kautta, että sen rannoilta on hakattu paljon puita haloiksi”.³⁰¹ On huomattava, että nämä kuvailevat termit olivat olleet käytössä jo 1860-luvulta lähtien, kun lehtien sivuilla oli käsitelty metsän haaskausta, kaskeamista tai puuvarkauksia. Yhtenä keskustelun käynnistäjänä toimi maahan kutsutun saksalaisen Tharandin metsäakatemian rehtorin Edmund von Bergin julkaisema selvitys *Kertomus Suomenmaan metsistä* vuonna 1859. Senaatti oli kutsunut hänet arvioimaan alueen metsien tilaa ja tulos oli kriittinen:

*Suomessa löytyvät hoitamattomat, hävitetyt tai poltetut metsät ovat saattaneet minut ylen surulliselle ja tuiki alakuloiselle mielelle. En tosin suurella toivolla lähestynyt Suomenmaan metsiä, mutta en kuitenkaan luullut niissä niin suuria hävityksiä näkeväni. Ainoastaan suurin tyhmyys voi tätä penseydellä katsella. Suomalainen elää metsässä ja metsästä ja – niin kuin akka tarussa – tappaa hän typeryyden ja ahneuden vimmassa sen kanan, joka hänelle kultamunia munii.*³⁰²

Ulkomaalaisen asiantuntijan näkemystä tukivat paikalliset raportit, esimerkiksi vuonna 1865 kruununmetsiä kierrelleen komission selvitys. Kotitalouksien, tervanpolton tai kaskeamisen rinnalla metsäluontoa hyväksikäytti tuolloin nopeasti kasvava metsäteollisuus, joka sysäisi 1860-luvulta lähtien syrjäisen ja köyhän Suomen suuriruhtinaskunnan taloudelliseen nousuun. Julkisen keskustelun huolena

300 Inha 1895–1896, passim.

301 Ibid., passim.

302 von Berg 1995 (1858), 24. Sit. Roiko-Jokela 1997, 32.

olivat puunkysynnän kasvun synnyttämät metsänkäytön uudet keinot kuten 1860-luvulta lähtien nopeasti kasvaneen sahateollisuuden yhteyteen kehitetty kuljetustekniikka, uitto. Sahat pyörivät ympäri vuorokauden ja metsänomistajat myivät omaisuuttaan usein pilkkahintaan – tilannetta kuvailtiin sellaisin termein kuin tukkihullutus tai tukkihuimaus.³⁰³ Metsää muuttavan teollisuuden kasvaessa myös aihetta kosketteleva julkinen keskustelu vilkastui.³⁰⁴ Tätä 1860-luvulla alkanutta prosessia Inha kommentoi 1890-luvulla, jolloin metsäteollisuus oli noussut Suomen suuriruhtinaskunnan taloudellisen tilan merkittävimmäksi kohentajaksi. Sen kasvattamien vientitulojen voimalla tapahtui suuriruhtinaskunnan teollistuminen ja kaupungistuminen ja koululaitoksen sekä infrastruktuurin luominen, kuten muun muassa Markku Kuisma on tutkimuksissaan osoittanut.³⁰⁵ *Tukkiliike*-kuvateksti esitteli metsäkauppojen nopean kasvun mukanaan tuomaa tukkikauppaa sanakääntein, jotka olivat tuttuja monista muistakin asiaa kritisoineista teksteistä:

*Tuskin on kolmea vuosikymmentä siitä vierinyt, kun tukkiliike meillä sai alkunsa; mutta melkoisesti on sillä ajalla ennättänyt muuttua maa ja muokkautua kansankerrokset. Lukemattomat isännät, joiden päät rahatulva pani pyörälle, joiivat ensinnä metsänsä ja sitten talonsakin yhteen mittaan ja istuvat nyt mäkitupalaisina. Maaomaisuus joutui uusiin käsiin. Raiskatuilla kankaillamme kertovat aarniokannot ja lahoovat oksat vanhuksista, joita niillä seisoi. Pari vuosikymmentä on vienyt kaikki, mitä puolen vuosituhatta on kasvattanut. Nyt uiskentelevat jokiloissa hennot, kesken nuoruuttaan kaadetut männyt.*³⁰⁶

Teksti kuvaa metsäluonnon näkökulmasta Suomen suuriruhtinaskunnan 1800-luvun lopun suurta murrosta, jossa perinteinen talonpoikaistoon nojautunut yhteiskuntarakente syrjäytyi nopeasti kasvavan metsäteollisuuden edestä. Juuri 1890-luvulla metsäteollisuuden maanomistus alkoi kasvaa kiihtyvällä tahdilla. Uittotoimien tunteeseen vetoava kritiikki kuten myös metsänkäytön voimakassanainen arvostelu selittyvät osin Markku Kuisman tulkinnalla, jonka mukaan taistelu metsistä ja niiden

303 Roiko-Jokela 1997, 27–28; Kuisma 1993, 217; Markkanen 1988, 209.

304 Keskustelua oli käyty kiihkeästi lehtien palstoilla 1880-luvulta aiheina niin metsätalous, metsänhoito kuin metsien suojeleminen turhalta hävitykseltä. Ks. esim. Roiko-Jokela 1997, 24, 36.

305 Kuisma 1993, passim.

306 Inha 1895–1896.

taloudellisesta ja poliittisesta hallinnasta liittyi tuona aikana vahvasti agraarisen ja teollisen yhteiskuntamallin ja niiden tarjoamien kehitysmahdollisuuksien väliseen mittelyyn. Kansallisaatteen piirissä yhteiskuntarauha ja isänmaallisuus yhdistettiin erityisesti maalaiselämään.³⁰⁷

Vaikka metsän käyttöä kritisoivat ja luonnon säilyttämistä puolustavat argumentit sisältyivät myös kansallisaatteellisiin julkaisuihin kuten *Finland i bilder* -valokuvateokseen, aiheeseen liittyvien valokuvien kohdalla teos ei poikennut kansalliskuvastojen kaanonista. Siinä ei näytetä valokuvissa tekstin kuvailemia hävityksiä. Kansallisen näkökulman yhteydessä tärkeintä oli esitellä kuvin luonnonkauneutta tekstin kriittisyydestä huolimatta. Torisevan kuvaan on valittu luonnontilaisimpana säilynyt erämaajärvimaisema, jossa rannan korpikuuset viertävät rantaa ja vastarannan kallioiset männiköt heijastuvat tyyneen vedenpintaan. Mikään ei tässä otoksessa muistuta hakkuista tai kaskeamisesta. *Barön salmi* -kuva näyttää myös luonnonrauhan ilman ihmisen jälkiä, ylhäältä kalliolta kuvatussa vesimaisemassa rantaan laskeutuvalla rinteellä nousee kuvan keskellä rannikkomäntyjä. Uittotilanteista otettujen neljän kuvan kohdalla voi vain aavistaa, millainen on ollut uittotyötä ympäröinyt luontomaisema. Kuvien tarkastelua hankaloittaa laattalaitoksen vahva retusointi, joka on niin vahvaa että kaksi kuvista näyttää enemmänkin maalaukselta kuin valokuvalta.³⁰⁸ Ensimmäinen aiheesta otettu kuva näyttää tukkilautan keskellä tulvan valtaamaa nuorta koivikkoa, kaukana kuvan keskellä erottuu pienenä uittomies kekseineen. Toisessa tilannekuvassa miehet pistelevät kekseillään tukkeja eteenpäin, ja ympäristö vaikuttaa suurelta osin hakatulta tai hylätyltä suo- ja peltoaukealta. Kolmannessa vaakakuvassa tukkeja syöksyy Kyröskosken kuohuissa. Viimeisessä pystykuvassa juokseva virta on täynnä tukkeja, joenrannat rakennettu uittoa varten ja rantametsät kaadettu tai kasvamassa uutta metsää. Osana *Finland i bilder* -kirjan kansallisaatteellista kuvavirtaa näiden otosten pääaiheeksi muodostuu teollistuvan ja modernistuvan yhteiskunnan esittely. Taka-alalle jäävät luonnonkäytön merkit eivät herätä katsojan huomiota, siitä pitää huolen myös kuvien maalauksellinen retusointi.

307 Kuisma 1993, passim.

308 Koska sekä kirjan alkuperäiskuvat että niistä tehdyt laatat ovat kadonneet, valokuvien tarkempi sisältö jää arvailun varaan.

Tarkasteltaessa luonnonkäyttöä kriittisesti kommentoivaa puhetta *Finland i bilder* -kirjan aineistosta erottuvat kahden uittokuvan kuvatekstit, jotka selostavat tallennettua tapahtumaa poikkeuksellisesta näkökulmasta. Kirjoittajan sympatia tuntuu asettuvan uittopuiden puolelle ja teksti antaa niille lähes inhimillisiä piirteitä: “He (miehet) pukkaavat keksillä kylkeen jokaista vastaanhangottelijaa, joka ei tahtoisi armita kotimetsiään jättää.” Kyröskoskesta laskevien tukkien kohdalla kuvateksti eläytyy: “Harva on se puu, joka tästä ryöpystä pääsee aivan merkittä; miltä on terävä kivi riivaissut kyljen auki, mikä on lyönyt pärsään pänsä.” Kuohuissa tempoilevat ”rahamahneiden uhrin”.³⁰⁹ Kuvatekstien ohjaamana huomaan katsovani ensimmäiseksi juuri kosken tyrskyjen heittelemiin tukkeihin, ja tunnen lähes myötätuntoa tuossa höykytyksessä pyöriviä tukkeja kohtaan. Tämän yllättävän lukutavan voisi olettaa mahdolliseksi myös aikalaisten silmissä. Jo Topelius pysähtyi Imatrankoskea kuvailevassa tekstissään kertomaan paikalla tehdyistä lukuisista itsemurhista. Kosken kuohuja katseltiin tuolloin varmasti myös turman loukkuina, joihin monen tiedettiin päättäneen vapaaehtoisesti päivänsä.³¹⁰ Ymmärrän nämä tukkipuiden antropomorfiset luonnehdinnat esimerkkeinä ekologisen näkökulman strategiasta, jolla kirjoittaja puolustaa luontoympäristöä siirtäen siihen ihmisenkaltaisuuksia saadakseen näkemykselleen lukijoiden myötätunnon. Tällaista antropomorfista asennetta Topelius käytti lapsille laatimissaan metsäluontoa käsittelevissä teksteissään. Niissä niin puut kuin tuulikin on pantu puhumaan lukijalle ihmisen tavoin ja välittämään kirjoittajan eettisiä näkemyksiä.³¹¹

1.2. *Kiistellyt kaskimaat – puolesta ja vastaan*

Kaskeaminen oli Suomessa 1800-luvulle radikaalein ihmisen metsäluonnon käyttötapa.³¹² Se oli nopea keino lisätä viljelymaata ja rikastaa laihaa maaperää erityisesti Itä- ja Kaakkois-Suomessa. Kaskimaa tuotti yleensä satoa vain pari vuotta,

309 Inha 1895–1896.

310 Topelius kirjoitti, kuinka Jumala yksin tietää Imatran uhrin ja ihmissielun synkät syvyudet. Topelius 1972–1974 (1), 126.

311 Topelius 1893–1895, passim.

312 Kaskeaminen oli ollut käytössä Suomenlahden alueella jo tuhansia vuosia, ja erilaisista rajoituksista huolimatta se jatkui Itä-Suomessa jollain alueilla aina 1900-luvun alkuun asti. Kaskeaminen oli ensimmäinen metsäluontoa voimakkaasti kuluttava keino, joka muutti metsämaata näkyvästi jo ennen tervanpolton aikaa. Terva nousi Suomen tärkeimmäksi vientituotteeksi vasta 1600-luvulla. Tarkemmin aiheesta esim. Leikola 1997.

minkä jälkeen se jätettiin jälleen metsittymään ja odottamaan uutta kaskeamista. Tervanpolton tai puun rakennus- ja kotitarvekäytön rinnalla kaskeaminen merkitsi näin metsäluonnolle paljon laajempia ja pitkäkestoisempia vaikutuksia. Tämän vuoksi kaskeamista pyrittiin rajoittamaan valtiovallan toimesta ensimmäisiä kertoja jo 1600-luvulla vaikutusiltaan vähäisiksi jääneillä metsäsäännöillä. Varsinaisesti vasta 1800-luvun puolesta välistä lähtien säädetyillä kaskeamiskielloilla ja niiden valvomisella virkavalta ryhtyi puuttumaan asiaan voimakkaammin.³¹³ Kaskeamista vähensi tuolloin myös saha- ja puuteollisuuden nopeasti kasvava metsänkäyttö. Itä-Suomessa, Karjalassa ja osin Kainuussakin kaskeaminen jatkui vielä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.³¹⁴

Seuraavassa luen kaskeamista kommentoivia tekstejä esimerkkinä luonnonsuojelukeskustelun aiheesta, johon kohdistuu voimakkaan ristiriitaisia näkemyksiä. Kaskikauden maisemat näyttävät herättäneen 1800-luvun lopulla monenlaisia tunteita. Viranomaistoimien ohella monet metsän liiallista hyötykäyttöä kritisoivat asiantuntijat arvostelivat kaskeamista.³¹⁵ Toisaalta metsänhoitotieteen emeritus professori Matti Leikola muistuttaa, ettei paikallinen väestö itse pitänyt paheksuttavana havumetsien häviämistä kaskeamisessa. Aukkoiset, pääosin lehtipuuvallaiset viidakot olivat hyviä metsästys- ja marjamaita, ja ne merkitsivät metsäluonnon tehokasta hyödyntämistä ankeissa oloissa eläville köyhälistölle, torppareille ja mäkitupalaisille.³¹⁶ Kaupunkilaiset ja säätyläiset taas arvostelivat yleensä kaskitalonpoikien toimia elleivät ihastelleet kaskisavujen maisemia. Vuosisadan vaihteen kirjailijoiden ja runoilijoiden tuotannossa aihe oli olennainen osa suomalaista maisemaa. Tästä esimerkkinä toimii kirjailija Aleksis Kiven (1834–1872) Jukolan miesten Impivaara *Seitsemässä veljeksessä*:

Tässäpä muinoin veljesten isoisä, mainio raataja, oli viljellyt huhtia ja suitsutellut ankaria sysihautoja. Monta kaskea oli hän tämän vuoren ympärillä

313 Vasta vuonna 1886 säädettiin ratkaiseva metsälaki, jonka säädös “Metsämaata alkoon hävitettäväksi” oli perusta kaikelle tulevalle metsälainsäädännölle. Tarkemmin mm. Reunala, Heikinheimo 1987, 22–26.

314 Ks. esim. Leikola 1997, passim, erit. 25.

315 1800-luvun puolivälissä kritiikkiä esittivät mm. Karl Axel Gotlund ja Elias Lönnrot, metsäalan asiantuntijat V. V. Gylden ja Edmund von Berg. Vuosisadan vaihteessa kaskitalouden historiasta kirjoitti Gösta Grotenfelt ja 1910-luvulla Väinö Voionmaa ja Olli Heikinheimo. Myllyntaus 1991a, 321–331.

316 Leikola 1997, 82.

kaatanut ja polttanut, risu-äkeellensä karhinut monen mustan, kylvetyn maan, ja viimein korjannut riieheensä satoisat oljet. Aherrus ahon syrjässä tuolla osoitti vielä paikan, missä oli hänen metsäriihensä seisonut, josta hän kohta kotiansa saattoi valmiin viljan, heittäen talvikeliksi oljet ja pahnat. Mutta riiehen aherruksesta kappale matkaa, tuolla ahon ja metsän rajalla näkyi musta sysihaudan pohja, valtaisen suuri, jossa hän oli poltellut kiliseviä sysiä huhtamaan teloista.³¹⁷

Ajan suomalaisen runouden kaskimaista tunnetuin on ehkä runoilija Eino Leinon (1878–1926), joka liitti kaskisavut kesällä 1903 keskisavolaisen Puulaveden Rämiaistensaaressa, kirjailija ja runoilija Otto Mannisen (1872–1950) kesäpaikassa kirjoittamaansa luontoidylliin, *Nocturneen*:

*Ruislinnun laulu korvissani,
tähtkäpäiden päällä täysi kuu,
kesäyön on onni omanani,
kaskisavuun laaksot verhouu.³¹⁸*

Aikalaistensa tavoin myös Inha kommentoi kaskenpolttoa vaihtelevin mielialoin. *Suomen maisemia* -kirjassaan hän arvostelee Enon asukkaita siitä, että he nylkevät jos miten monenteen kertaan uudelleen samoja uuvutettuja maita, mutta saman tien kirjoittaja ymmärtää kaatajien ikivanhan rakkaan viljelysmuodon. “Kun näillä silmillä maisemaa katselemme, niin myhäilee musta kaskikin, jonka ympärille yhtä nokiset raatajat rakentavat aitaansa.”³¹⁹ Toisessa yhteydessä, *Kyläkirjaston Kuvalehdessä*, Inha huomauttaa kaskeamisen kielteisestä vaikutuksesta katsellessaan Nilsin Pisavuorelta aukeavaa näköalaa: “Samoja, moneen kertaan kaskettuja kivikkomaita ulottuu niin pitkälle kuin silmä kantaa.”³²⁰ Samankaltaista 1800-luvun aikaistulkintaa metsän väheksynnästä esitteli Topelius *Suomi 19:llä vuosisadalla* -kirjassa 1893. Koska metsä sai siirtyä viljelymaan edestä, puihin suhtauduttiin helposti hylkytavarana, Topelius kirjoittaa ja toteaa: “Ei mikään kansa ole niin

317 Kivi 1928 (1870), 349–350.

318 Leino 1953 (1903).

319 SMA, 141.

320 Inha, I. K. Pisan mäki. *Kyläkirjaston Kuvalehti* 12/1897, 142.

huonosti metsäänsä hoitanut kuin Suomen kansa.”³²¹ Kriittisin asentein teksti käsittelee myös kaskenpolttoa:

*Maanviljelyksen tienraivaaja, kaskeaminen, joka on lakannut suurimmassa osassa Länsi-Suomea, on vielä tavallinen maan sydämessä ja itäosissa. Puut kaadetaan ja jätetään kesän ajaksi paikoilleen kuivumaan, jonka jälkeen kaski sytytetään palamaan. Tuhkan voimasta saadaan yksi hyvä viljasato. Jos siitä säälimättä pyydetään useampia viljankasvuja, niin maa laihtuu. Suuret alat, etenkin Etelä-Savossa, on miespolveksi kaskeamalla tehty hedelmättömäksi. Lainsäädäntö on kauan vastustanut ja vihdoin onnistunut johonkin määrin ehkäisemään kaskenpolttoa.*³²²

Topelius oli kommentoinut kaskeamisen seuraamuksia jo aiemmin *Lukemisia lapsille* -kirjassaan:

*Kulo oli kulkenut sen yli ja polttanut poroksi kaikki vanhat puut niin, että ei jäänyt jäljelle muuta kuin nokisia mustia kantoja rosoisten kivien väliin ja paljaalle maalle, joka ei ottanut ruohottuakseen. Niin kauas kuin silmä kantoi – ainakin peninkulman joka suunnalle – ei näkynyt kuin noita samoja rosoisia kiviä ja mustia kantoja –.*³²³

Vastakkainen, vahvasti kaskimaisia ihaileva näkemys, tulee esiin Inhan teollisuuden metsänkäytön moderneja menetelmiä kommentoivassa *Sortunut sävel* -artikkelissa, jota käsitelen seuraavassa luvussa tarkemmin. Siinä kaskimaat edustavat ihanteellisia mielikuvia pehmeästi luontoa käyttävästä elinkeinosta ja villiä luontomaisemaa lauhduttavasta kansanperinteestä, jonka vastakohtaksi asettuu metsäteollisuuden voimakas läpimurto 1800-luvun loppupuolella. Tuolloin kiihtyvällä tahdilla lisääntyvä ja yhä radikaalimpi metsänkäyttö ruokki itseään, kun laajeneva rautatieverkosto mahdollisti yhä syrjäisempien metsien käytön ja metsämaanomistus

321 Topelius 1898b, 61. Topelius kertoo vielä, että “Kruunun metsissä, joita v. 1887 oli 14 275, 185 maatieteellistä hehtaaria, on luonnonmukaisen hakkauksen kautta uudesti kasvaminen turvattu; mutta yksityisten metsien kulutusta osoittavat seuraavat elinkeinot—”.

322 Topelius 1898b (1893), 61.

323 Topelius 2006 (1893). Project Gutenbergin verkkosivut.

siirtyi yksityisiltä maanomistajilta metsäteollisuusyhtiöille.³²⁴ Vastakohtana teollisuuden aiheuttamalle metsänhävityksen ”hirmumyrskylle” kaskimailla vallitsi Inhan tekstissä ihmisen ja luontoympäristön rauhallinen kanssakäynti.³²⁵

*Uudisasukas otti viljan kaskista, joita oli sitä varten kaadettava, eivätkä olleet kovin suuria ne aukeat, joita yksi mies jaksoi aarniometsää kaataa. Siitä alkoi kaskiviljelyn ihana aika. Silloin oli vielä väljyyttä kaikille. Viljansaanti vuosituhsien metsänkasvun lihottamasta maasta runsas, toimeentulo sen mukaan helppo. Erämaan kolkko jylyys sai lauhkeampia piirteitä, kyliä alkoi syntyä vesistöjen partaille, metsänpetojen oli hitaasti väistyminen niiden luota edemmäksi, hirtuvat, ammut ja määkivät kotieläimet tulivat niiden sijalle. Sissisotien ja erämiesvainojen sijaan tuli rauhallinen kanssakäynti, yhä enemmän laajenivat kasket, ahot vesoittuivat ja havumetsäin vakavuuteen ilmestyi yhä taajempaa lehtojen heleätä vihannutta. Tämä se oli laulun ja soiton suuri aika Suomessa, ja ikuisen leiman se on painanut sen runouteen ja hengenviljelyyn. Se oli luonnonsulun kauan kestävä kulta-aika maassamme.*³²⁶

Sitaatin ihanteellista kultakausitulkintaa teksti jatkaa vielä kuvaillen, kuinka niin eräkauden kuin kaskeamisten ja peltoviljelyiden aikaan ”luonnonkuva oli ehyt ja kokonainen. Se oli suuri ja voimakas ja se, mitä ihminen oli siihen muutosta aikaan saanut, oli vain uusi lisäpiirre moninaisuuteen”.³²⁷ Vasta modernin metsäteollisuuden kausi merkitsi lopullista murrosta ihmisen tavassa puuttua maailmantilaan. Luonto oli vallinnut maapalloa tuhansia miljoonia vuosia, mutta nyt tilanne muuttuisi ratkaisevasti.

Inhan artikkelin näkemyksille löytyy vastineita tämän päivän suomalaisesta luonnonsuojelukeskustelusta niissä puheenvuoroissa, joiden mukaan kaskeamisen tai metsäpalojen vaikutuksia ei voi verrata modernin metsäteollisuuden massiivisiin

324 Ajan yhteiskunnallista murrosta kuvailee tutkimuksessaan mm. Kuisma 2006.

325 Io Ia [Inha] 1914, 62.

326 Io Ia [Inha] 1914, 75–76.

327 Ibid., 76. Nykytutkimuksen mukaan vanhat metsät olivat hävinneet vuosisadan lopulla laajoilta alueilta. Ihmisen toimet olivat kuitenkin myös lisänneet luonnon monimuotoisuutta pienissä yksityiskohdissa; pihapiireissä, ahoilla ja karjan laidunmetsissä menestyi kasveja ja eläimiä, joille muu luonto tarjosi niukasti elinmahdollisuuksia. Esimerkiksi kaskimailla ja metsäpalojen jäljiltä eli kovakuoriaisia, jotka ovat myöhemmin vähentyneet. *Suomen luonnon sata vuotta* 1997, 5.

avohakkuisiin.³²⁸ Esimerkiksi luonnon suojelua ja kansallispuistojen kehittämistä tutkinut FT Pekka Borg on teksteissään painottanut, että vaikka kylien ja teiden ympäristöt olivat tuolloin laajasti hakatut ja poltetut, niin asutuksista etäämmällä metsäluonto sai uudistua rauhassa. Kaskikauden metsättömyys oli toisenlaista kuin nykyinen metsätalouden tuottama metsättömyys, jossa luonnon monimuotoisuutta ylläpitäviä refugioita³²⁹ ei juuri ole ja jossa metsän ekosysteemin köyhdyttäminen on viety äärimilleen. Kaskenpolton jälkeen metsän ekosysteemi palasi vähitellen ennalleen luonnonmukaisten vaiheitten kautta, Borg muistuttaa.³³⁰ Toisenlaista näkökulmaa edustaa maatalous- ja metsätieteiden tohtori Aarne Reunala korostaessaan, että varhaisaikojen suomalaismetsät pelasti ihmiseltä lähinnä väestön vähäinen määrä sekä pohjoisen luonnon kyky uudistua raskaankin käytön jälkeen. Metsiä käytettiin ennen modernia metsäteollisuuttakin monin tavoin hyväksi eikä “enemmälti piitattu, millaiseen kuntoon ne jäivät”.³³¹

Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavaa tietoa kaskaamisen vaikutuksesta 1800-luvun metsäluontoon tuo Kuusamon paikallishistorian tutkimus. Alue nousi vuosisadan lopulla maisemataiteilijoiden ja myös joidenkin valokuvaajien, kuten Inhan, kuvaustyön kohteeksi ja sen kautta kuvallistettiin erityisesti suomalaista erämaa-idylliä. Kuusamon talonpoikaselämää tutkinut J. Juhani Kortessalmi kuvailee paikkakunnalla harjoitetun huuhtaviljelyn³³², savolaismallisen havumetsien kaskaamisen, vaikutuksia alueen maisemalle 1700–1800-luvuilla. Kyse oli Kuusamoa näkyvästi muokanneesta, nelivuotisesta työprosessista, jossa ensimmäisen vuoden syksyllä kaadettiin pienet puut ja katkottiin juurioksisto, kevättalvella kaadettiin isot puut kaseksi ja jätettiin kuivumaan. Joskus suurimmat puut kaulattiin, eli kaarna poistettiin määrälevyvedellä ja näin puu kuivattiin pystyyn. Seuraavan vuoden kesällä kaski poltettiin ensimmäisen kerran sytyttämällä se yhtä aikaa joka puolelta, jolloin paloivat vain oksat. Kuivumaan jätetyt rungot poltettiin rovioina vasta kolmantena vuonna, maa karhittiin ja paikalle kylvettiin ruista, joka korjattiin vasta neljännen

328 Ks. Kotiranta, Niemelä 1997, 97–104.

329 Refugio, (*refugium*= turvapaikka), maantieteellinen alue, jossa eläin- ja kasvilajit ovat säilyneet ilmastollisten tai geomorfologisten muutosten aikana. Uusi Sivistysseuran kirjasto 1970.

330 Borg 1992, 19.

331 Reunala, Heikinheimo 1987, 21.

332 Huuhtaviljely tarkoittaa havumetsästä kasketun pellon viljelyä, nykykäytössä enemmän näkyvällä kaskiviljelyllä taas tarkoitetaan lehtimetsästä kasketun pellon viljelyä. Ks. Sarmela 1987; Kortessalmi 1975, 277.

vuoden syyskesällä. Yleensä huuhdasta saatiin vain yksi sato, vähitellen kantoisille maille kasvoi heinää karjalle ja hevosille laitumeksi, sen jälkeen usein horsmaa, vatukkoa sekä haavikkoja ja koivikkoja.³³³ Metsäpalotkin oli tuolloin usein sytytty tahallaan, erityisesti vesien rannoilla, niemissä ja saarissa, mistä tuli ei päässyt leviämään laajalti; näin synnyttiin lisää laidunmaita. Suomen metsänhoidon isäksi kutsuttu metsänhoitaja A. G. Blomqvist (1836–1904) muisteli 1869 Nuorusen huipulta näkyneen yhtä aikaa 14 paloa, jotka keskittyivät alueen pohjoisosaan, jossa ei ollut metsänvalvontaa, ja lisäksi hän tunnisti kolme luvattomasti hakattua kaskea. Huuhtaviljelyn haittoja esitteli vuonna 1819 Tornion piirissä lääkärinä toiminut Henrik Deutsch (1772–1838): se hävitti metsää ja muutti kasvuvoimaisen maan hedelmättömäksi, karkoitti linnut, riistan ja vaikeutti jopa kalastusta. Hitaasti uusiutuvan metsän tilalle kasvavan heinän talloi ja söi karja ja sen jälkeen paikalle kasvava heikko jäkälä saattoi kelvata porolaitumeksi enintään 10 vuoden päästä.³³⁴

Maisema muuntui 1800- ja 1900-luvun vaihteessa ihmisen ja luonnon vuorovaikutuksessa monella muullakin tavalla kuin kaskeamisen kautta. 1800-luvun lopulla karjaa laidunnettiin vielä lähes poikkeuksetta metsässä, ja laidunmaat muokkasivat vahvasti maisemia, vain katajat ja lepät säästyivät karjalta.³³⁵ Talojen lähiniityistä parhaat oli aidattu lehmänpitäviksi, niillä näkyi harmaantuneita niittysaunoja ja -kotia, suovanpohjia ja latoja, Korttesalmi luonnehtii Kuusamon näkymiä ja kuvailee kuinka korvissa tapasi metsästä raivattuja tekoniittyjä tai vesistöjen varsille tehtyjä paiseniittyjä, jokaisella omat nuotiosijansa. Jäljistä näkyivät uudet ja vanhat poroaidat ja tukkityöt. Soilla kohtasi karjasiltoja ja kinttupolkuja, jokien varsilla verkkovajoja tai rysien patopuita. Metsiin oli viritetty pyydyksiä, karhunkin loukkoja, oli hiekan- ja savenottopaikat ja uunikivilouhokset sekä likahaudat korjatulle suomudalle. Ihmisen jälkiä olivat myös kolometsät, männiköt, jotka oli kuorittu tervanpolton raaka-aineeksi, tai pettuleiväksi kaadettuja petäjiä, porokaskia, joissa oli hakattu naavapuita porojen hätäruuaksi. Tällaisen porokasken näkymän kuvailu vuodelta 1891 muistuttaa Inhan metsäteollisuuden kaatoja kauhistelevaa tekstiä, jota käsitelen seuraavassa luvussa:³³⁶

333 Korttesalmi 1975, 280–281, 286.

334 Ibid., 41–44, 279–280.

335 Metsälaitumista luovuttiin vasta vähitellen 1930 lähtien ensin Länsi- ja Etelä-Suomessa ja vasta 1960-luvulla Pohjois-Suomessa. Leikola 1997, 86.

336 Korttesalmi 1975, 45–48.

[O]li ehkä kolmannes erään pienen alueen puustosta Jalanjoki-varressa hakattu tätä varten porokaskeksi; se oli melkein läpipäsemättömien karsimattomien puunrunkojen ja syleneittaisten kantojen muodostama murrekko. Näin hillitön metsänraiskaus oli onneksi poikkeus: kaikkialla näki kuitenkin kaadettuja petäjiä siellä täällä, sekä kruunun että pitäjäläisten metsissä. Vain mitättömästä naavamäärästä on hakattu säälimättä hirsi- ja sahapuumetsää, rungot jätetään hyödyttöminä lojumaan paikoilleen.³³⁷

1.3. Metsänraiskioiden keskellä, *Sortunut sävel* -artikkeli

Metsän suojelua kommentoiva kirjoittelu pehmentyi 1900-luvulle tultaessa. Luonnonsuojelukeskustelussa hyväksyttiin enimmäkseen metsän taloudellinen hyväksikäyttö ja suojelutoimia suunniteltiin lähinnä taloudellisesti vähemmän merkittäviin kohteisiin.³³⁸ Luonnon, erityisesti metsien, suojelua käsittelevistä kirjoituksista monet kannattivat ajatusta eräänlaisesta luonnon museoimisesta ja taloudellisesti vähemmän merkittävien luontopaikkojen eristämisestä reservaateiksi. Joissakin piireissä, kuten kulttuurisivistyneistön joukossa, jatkui edelleen voimakassanainen metsäteollisuuden kritiikki, kuvataiteilijoista tästä ovat esimerkkeinä muun muassa Akseli Gallen-Kallela ja Pekka Halonen (1865–1933). Myös Inha yhtyi luontoromantikkojen, kuten aiheita tutkineet kutsuvat kirjoittajia³³⁹, jyrkkiin näkemyksiin. Ajatuksensa Inha toi esiin Kansanvalistusseuran vuoden 1915 kalenteriin kirjoittamassaan 24-sivuisessa artikkelissa *Sortunut sävel, Luonnonsulo ennen, nyt ja – vasta*. Tarkastelen seuraavassa, miten teksti kuvittelee ja artikuloi luontoa ja millaisin puhetavoin se esittelee luonnonsuojelullisia argumentteja.

Sortunut sävel -artikkelin ensimmäinen versio on Inhan laajin ja kriittisin luonnon suojelua käsittelevä teksti, josta editoitiin pehmeämpi ja vähemmän käytännön ehdotuksia sisältävä kokonaisuus *Suomen maisemia* -kirjan toiseen painokseen

337 Ibid., 45.

338 Ks. esim. Pekurinen 1997a, 140–141.

339 Ks. esim. Kuisma 1993, 363–364.

1925.³⁴⁰ Artikkelel kuvailee kirjoittajan paluuta puolen vuosikymmenen jälkeen tutuille retkipaikoille Päijänteen rannoilla, missä hän oli 1900-luvun alussa kiipeillyt takamaan kukkuloille ja katsellut ”kaukonäköaloja” yli järvimaiseman. Vaellus tuo silmien eteen kauhukuvan toisensa jälkeen:

[K]un alan vaaraan kohota, niin hämmästyin. Se on hakattu aivan paljaaksi, maa on kauttaalta ruskean risun peitossa, minne vain katsoo. Ja tästä risusta kohoo puolikasvuisia koivunvesoja, jotka halonhakkaajat ovat jättäneet uuden metsän suvuksi. – – Vaivalloista, harmillista on kiipeäminen vaaralle, sillä raiskiosta ei tule loppua, sitä on leveältä ja pitkältä, monta virstaa kuhunkin suuntaan. Ja mimmoista metsää on tästä kaadettu! Tukit on jo ammuin viety, nyt on hakattu maahan koko nuori metsä, parin kolmen tuuman vahvoiset männyt ja koivut, kaikki eroa tekemättä haloiksi ja prospikuiksi [kaivospölkyiksi]. Selän rannalla niitä nyt on pitkät pinot. Tuskinpa meidän maassamme näkee alakuloisempaa ja surullisempaa maisemaa kuin tällöinen raiskio.³⁴¹

Kirjoittaja luonnehtii näkymää tympäiseväksi, ruskahtavaksi risukoksi ja repaleisiksi vesakontähteiksi, seudulla vallitsee hänen mukaansa kolkko toivottomuuden, tyhjyyden ja sorron tunne.³⁴² *Sortunut sävel* sisältää samoja ilmaisuja, jotka värittivät myös *Finland i bilder* -kirjan kuvatekstejä, kuten metsänraiskaaajat, raiskiot ja metsänhävitys. Kirjoittaja päivittelee metsänkaatajien ahneutta, joka vaikuttaa rahanahneudessaan lyhytnäköiseltä, kuten seuraava sitaatti kuvaa:

[K]iukun voittaa toinen, painavampi tunne: tunne siitä säälimättömästä köyhtymisestä, jota kohti nopeaa kuljemme ja joka tukkimetsäin mentyä riistää yhä pienempää ja pienempää metsää, kunnes jää paljas maa, ja sitten kai vie

340 Inha editoi *Suomen maisemia* -kirjaan *Sortunut sävel* -artikkelista huomattavasti säyseämmän ja vähemmän luonnonsuojelun toimia tai siihen liittyviä ehdotuksia sisältävän version. Samoin artikkelin valokuvat ovat kirjassa vaihtuneet suurelta osin tunnelmallisiksi maisemakuviksi. Katson, että kirjassa artikkeli osallistui suomalaismaisemien kuvailuun, kun taas kalenterissa sen tarkoitus oli herätellä luonnon suojelun aatetta. Ainoastaan yksi kuva kirjassa esittää kulovalkean polttamaa vaaraa ja toinen puoliksi kaadettua metsäistä mäkeä. *Kansanvalistusseuran kalenterin* alkuperäiskuvia ei ole tähän mennessä löydetty, joten mahdollista on myös, että ne olivat jo kirjaa tehtäessä hävinneet ja siksi korvautuivat muilla kuvilla.

341 Io Ia [Inha] 1914, 66.

342 Ibid., 64.

*ihmisetkin tältä maalta. Milläpä sitten ylläpidetään kulttuuria, josta olemme niin ylpeitä, millä koulut ja kaikki muut laitokset?*³⁴³

Tekstin yhteiskuntakriittiset argumentit ovat samoilla linjoilla kuin varhaisempi, kirjailija Kalle Kajanderin (1862–1928) vuosisadan vaihteessa kirjoittama kritiikki metsien tilanteesta: "Ne raiskataan rahan himosta ja hetken tarpeen tyydytykseksi empimättä, ja jos vain pennikin saadaan, niin annetaan mennä vaikka viimeinen linnun istuin."³⁴⁴ Inha jatkoi Kajanderin näkemystä, jonka mukaan ihmiset eivät enää voineet kävellä metsässä ajattelematta vain markkoja ja pennejä. Kaikki siellä tuntui olevan arvioitua ja rahassa laskettua ja odotti enää vain kirvesmiestä. Kunniansa saa Inhan tekstissä kuulla "koea sivistysihminen": hänen nähdään vain ylvästelevän "etevillä murha-aseilla ja voimakoneilla", joilla metsää käytetään.

Artikkeli käy mielikuvin läpi paikallisen luontomaiseman menneisyyden aina siitä lähtien, kun ensimmäiset ihmiset saapuivat Suomenniemelle. Kuvaus alkaa ajasta, jolloin Luonto oli yksinvalti. Tätä luonnonsulun muinaisuutta ja ihmisen paikkaa siinä teksti kuvittelee seuraavasti:

[S]en valtakunta [oli] mittaamaton ja äärettömän rikas, Tapion aitat täydet, vedet parhaita kaloja vilisevät. — Kuinka pieni oli silloin ihminen! Kuinka suuret ne vaikutukset, joita hän sai kaikkialta ympäriltään! Luonto hallitsi niin täydelleen ihmisen kohtaloita, että hän lankesi polvilleen ja rukoili ja uhrasi. Se herätti hänen mielikuvituksessaan jumalat, haltiat ja peikot ja ainiaan täytti hänen sielunsa mitä vaihtelevimmilla, syvimmillä ja hänen koko olemukseensa kiintyvillä vaikutuksilla. Mitä hän sille mahtoi pienellä voimallaan, ei muuta kuin vähän näpistellä sieltä täältä ja kaiken aikaa pelko mielessä rukoilla, ettei suuri, mahtava luonto hänelle suuttuisi ja häntä musertaisi. Missä hän näki ihmeellisemmän kiven, siinä hän rukoili, missä omituisen puun tai pahkan, siinä hän aavisti haltijain läsnäoloa ja uhrasi. Ja yksi ihmispolvi meni ja toinen tuli, mutta aina seiso i luonnon rintama muuttumattomana, järkähtymättömänä kuin ikuisuus, tuntematta muuta tuhoa kuin tulen —.

343 Ibid., 66–67.

344 Kajander 1901, 10.

Teksti esittelee eränkäynnin ja eräviljelyn ajan jälkeen kaskiviljelyn ja tervanpolton kauden, jonka se nostaa varsinaiseksi kulta-ajaksi kuten jo edellisessä luvussa tuli ilmi. Viljelymaisemankin päällä lepäsi tuolloin vielä kirjoittajan mukaan erämaan henki. Tästä ajasta syntyivät niin Runebergin kuin Topeliuksen runot tai vuosisadan lopun kuvataide. Vasta metsäteollisuuden kasvun kausi 1800-luvun lopulla aloitti ennen näkemättömän muutoksen suomalaisessa metsäluonnossa:

Mutta sitten tuli murrosaika, käänne, jonka kaltaista ei ole koskaan ennen tapahtunut. Miljooneja, satoja, tuhansia miljooneja vuosia (uusimpien laskujen mukaan on maankuoren ikä noin 1600 miljoonaa vuotta) on luonto ollut tässä maassa vallitsevana, mutta nyt ihminen sen puolen vuosisadan kuluessa voitti ja nujerti. Kaatuivat vanhimmat metsät, kaatuivat keskikokoiset hirsikot, ovat jo enimmäkseen kaatuneet heikotkin sahattavat metsät, ovat sortumassa kuusikot paperitehtaihin, viedään sahattaviksi koivikotkin, joiden ei ennen luultu mihinkään kelpaavan ja missä vain kuljetusneuvot ovat hyvät, siellä halonhakkuu nopeaan ja tuhoisasti kuin rutto sortaa metsän toisensa jälkeen ja jättää kammottavan tyhjän raiskion jälkeensä. Ja yhä uusia ja uusia aukkoja aukeaa nyt luonnon vihantaan kasvivaippaan nopeammin kuin milloinkaan ennen.

Inhan esittelemät vaiheet Suomen metsien käytössä pitävät yleispiirteiltään edelleen paikkansa. Nykypäivän tutkimuksessa erotellaan neljä kautta, joista ensimmäinen on eränkäynnin ja eräviljelyn, toinen kaskiviljelyn ja tervanpolton (1700–1900), kolmas harsintametsätalouden (1870–1950) ja neljäs tehostetun metsätalouden (1950-luvulta eteenpäin) aikaa.³⁴⁵ Harsintametsätalouden aikana alkanut nopeasti voimistunut metsänkäyttö ja tuolloin syntynyt metsäteollisuus pohjustivat tehostetun metsätalouden tuloa. Inhan tekstin tulevaisuudenkuva metsäluonnon köyhtymisen nopeasta leviämisestä toteutuu ja nykypäivän metsässä kulkija toteaa Inhan tekstin myötä: ”Jos missä tapaa säilyneen metsän, vanhaa hongikkoa ja synkkää korpea – ja on vielä toki semmoisiakin kappaleita – niin on se kuin muuttokansaa, joka odottaa vuoroaan – –.” Suomalaismetsissä ei tosiasiallisesti enää ole paluuta varhaisaikojen ”luonnonsuloon”.

345 Kuuluvainen 2004, 114.

1.4. Reservaattien ja vesakkojen puolesta

Metsää puolustavan osuuden lisäksi Inhan tekstiin sisältyi kuvauksia luonnonsuojeluaatteen etenemisestä muualla Euroopassa sekä aiheen ajankohtaisia kommentteja.³⁴⁶ Kirjoitus ajoittui kauteen, jota on luonnehdittu Suomen suuriruhtinaskunnassa ensimmäiseksi vilkkaan luonnonsuojelutoiminnan ajaksi. Monien ympäristönsuojelun nykyisten kiistojen juurten on nähty ulottuvan juuri vuosien 1890–1914 väliseen aikaan.³⁴⁷ Suomessa maisemallisen ja matkailullisen luonnonsuojelun rinnalle nousi keskusteluissa 1800-luvun lopulla tiedemiespiireissä syntynyt vaatimus laajojen, tyypillistä suomalaista luontoa edustavien luonnonsuojelualueiden perustamisesta.³⁴⁸ Tuolloin senaatti joutui ottamaan kantaa useisiin ympäristökysymyksiin, kuten saha- ja metsäteollisuuden voimaperäiseen metsänkaatoon, voimalaitospatojen rakentamiseen, puunjalostusteollisuuden ilmaa ja vesistöjä saastuttaviin päästöihin, järvenpintojen laskuun, luonnonpuistojen perustamiseen tai suojametsien rauhoittamiseen.³⁴⁹ Keskustelua aiheista oli käyty jo ennen tätä; Suomen ensimmäinen luonnonsuojeluvalvoja Rolf Palmgrén (1880–1944) nimesi 1931 suomalaisen luonnonsuojelutoiminnan alkuunpanijaksi tutkimusmatkailija Adolf Erik Nordenskjöldin (1832–1901) tekstin *Pietari Brahen muisto* -julkaisussa vuodelta 1880. Kahdeksan vuotta maailman ensimmäisen varsinaisen kansallispuiston, Yellowstonen, perustamisen jälkeen Nordenskjöld esitti, että “Pohjoismaihin tulisi perustaa sellaisia 'valtakunnanpuistoja' (riksparkar), joissa metsät, maat, vedet ja eläimet saisivat olla aivan koskematta”.³⁵⁰

Jos nykyisin maksetaan miljoonia muinaisten mestareiden maalauksista tai marmoriveistoksista, niin mitä ollaankaan vuosisadan perästä halukkaita maksamaan isänmaan todellisesta kuvasta, joka näyttää millainen se oli muinoin, kun peltomaa vielä oli vähäalainen, kun vielä oli olemassa

346 Nämä kohdat samoin kuin monet suorasanaisimmista arvosteluista Inha oli poistanut tekstistä, kun hän sijoitti sen *Suomen maisemia* -kirjansa vuonna 1925 julkaistuuun kuvitettuun toiseen painokseen.

347 Myllyntaus 1991a, 328.

348 Borg, Ormio 1978, 43.

349 Tarkemmin mm. Myllyntaus 1991a, 321–331 tai Myllyntaus 1991b.

350 Ibid., 43.

*viljelemättömiä rantoja ja metsiä, joihin kirves ei ollut koskenut. Tämmöisiä tauluja on vielä useimmissa osissa maata, mutta on ilmeistä, että ne päivä päivältä vähenevät. Ja kumminkaan ei tulisi kalliiksi säilyttää jälkimaailmalle sarja tämmöisiä kuvia.*³⁵¹

Nordenskjöldin puheenvuoro liittyi luonnonsuojelun kansallispuistoja perustelevaan reservaatii-ideaan, jota myös *Sortunut sävel* -teksti esitteli innostuneesti: ympäristöön luotaisiin rauhoitettuja näkymiä, keitaita, joissa ihminen voisi käydä katsomassa, miltä alkuperäinen luonto olisi näyttänyt, jos se olisi saanut kukoistaa ihmisistä erossa. Sitaatissa käytetty kuva-käsite ilmaisee hyvin aikakauden sääty-yhteiskunnan luonto-ideaalin, pittoreskille, ulkopuoliselle silmälle asetettavan maisemakuvan ihannetta. Luonnon tämänkaltainen kuvallistamisen ajatus syntyi ylempien yhteiskuntaluokkien piirissä, niiden ihmisten mielissä, joille luontoympäristö ei ollut elinkeino vaan esteettisen toiminnan kohde.

Pohtiessaan luonnonsuojelualueiden perustamista *Sortunut sävel* -teksti näki tulevaisuuteen ehdottaessaan suojelualueiden perustamista maanlunastuksen kautta julkiselle taholle. Kirjoittaja epäili kuitenkin sitä, täyttäisivätkö tuolloin Kruununmetsiksi erotetut alueet luonnonpuistoille asetettavat vaatimukset: ne sijaitsivat enimmäkseen karuilla mailla, vaikka ”luonnonpuistojen tulee myös sisältää parhaita maanlaatuja, savikoita, luonnonniittyjä, lehtomaita”. Tätä monimuotoisuutta perustellaan tekstissä kansallisaatteellisella suojeluidealla: paikkojen tuli antaa täydellinen kuva Suomen luonnosta.³⁵² Valtion rinnalle Inha ehdotti luonnonsuojelutyön tekijöiksi myös yksityisiä metsänomistajia, kouluja tai esimerkiksi nuorisoseuroja. Samankaltaisia ideoita oli esitetty aikaisemmin jo esimerkiksi suomalaisen luonnon suojelun uranuurtajan, eläintieteen professorin J. A. Palménin (1847–1919) referoidessa saksalaisen professorin Hugo Conwentzin

351 Sit. Borg 1992, 51.

352 Io Ia [Inha] 1914, 81.

ajatuksia, joihin sisältyi ajatus vapaaehtoisen luonnonsuojelutyön organisoimisesta.³⁵³ Luonnonpuistojen ajateltiin toimivan eräänlaisina tieteellisinä ja sivistävinä reservaatteina. Tärkeänä aiheena keskusteluissa olivat tämän suojelupuistonäkemyksen rinnalla myös metsän kokonaisvaltaista suojelua ehdottavat näkökannat.³⁵⁴

Julkisen keskustelun käsitellessä lähinnä luonnonpuistojen ja metsänhoidon kysymyksiä *Sortunut sävel* muistutti myös arkisen ympäristönhoidon tärkeydestä. Kansallisromanttisten panoraamamaisemien rinnalle teksti nostaa vähäpätöiseltä vaikuttavat peltojen pientareiden omapäisen kasvuston tai pikkupurojen maisemat, koska niissä löydetään ”ehjempää luontoa, useasti oikeita pieniä luonnonpuistomaisemia, joiden puhtaissa kolkissa on sangen hupaista”:

*Sitä runollisempaa ja samalla ehytluontoisempaa paikkaa kuin pienen puron rannat raita- ja pajupehkoineen ja monenlaisine muine kasveineen. Se se on vasta luonnonpuisto, jossa lihavilla äyräillä kasvit riitelevät paikasta ja rehevällä lehvällään osoittavat ravinnon yllinkylläisyyttä. Vaikka sen rannat hävitettäisiinkin, niin tuota pikaa ne uudelleen kehittyvät oikein troopillisella kasvuvoimalla. Ja entä joki itse suvantoineen ja ulpukoineen, mutkineen ja hautoineen, autereine niittyineen tai pienine kohisevine koskine, joiden putous ja vesivoima ovat niin pienet, ettei niitä kannata ottaa teollisuuden palvelukseen, ei edes myllyn käyttäjiksi padota. Luonnon syvä suonensyöntä niissä tuntuu, ja sen vuoksi voi sen ystävä niiden rannoilla viettää autuaallisia hetkiä.*³⁵⁵

Tässä kohdassa teksti lähestyy nykypäivän ekologiselle keskustelulle tuttuja puolustuksia, kun se kuvailee ”ehytluontoisemman paikan” ja maanviljelijän

353 Tässä viitataan J. A. Palménin 1905 suomalaisen luonnonsuojelun historian kannalta tärkeänä pidettyyn puheenvuoroon Suomen Maantieteellisen Seuran vuosikokouksessa. *Luonnon muistomerkkien suojelusta* -teksti levitti Suomen suuriruhtinaskuntaan Hugo Conwentzin näkemyksiä, jotka korostivat luonnonhistoriallisten muistomerkkien säilytystä kansakuntaa vahvistavana isänmaallisena tekona ja näkivät paikallisen luonnonsuojelun kotiseuturakkautta ja omia kansallisia juuria vahvistavana. Conwentz pyrki suojelemaan historiallisten luonnonmerkkien, kuten vanhojen puiden, siirtolohkareiden ja kallioiden ohella myös eläin- ja kasvilajeja sukupuutolta sekä perustamaan rauhoitettuja luonnonsuojelualueita. Ks. esim. Pekurinen 1997b, 136–137.

354 Borg, Ormio 1978, 44–45.

355 Io Ia [Inha] 1914, 83.

vihaaman “omin luvun rehottavan vesakon” voimallisuutta ja sen suojassa viihtyvän kasvillisuuden monimuotoisuutta. Se pohtii joutomaiden vesakkojen voimaa; kuinka ne ovat ”luonnon sitkeimpiä taistelijoita, jotka eivät hevillä väisty ihmisen edestä, eivätkä hänen tahtoansa tottele, vaan päinvastoin itsepintaisesti elävät ja kehittyvät omien lakiensa mukaisesti”.

Luonto näyttää merkitsevän Inhan tekstissä jonkinlaista yksinvaltiasta, elämän rikasta ja kokonaisvaltaista perustaa. Kirjoitus kuvailee ensin ahdistusta metsätuhojen edessä ja voimattomuudentunteita niiden jatkuvasti lisääntyessä ja löytää sitten lohdun: ihminen ei voi puuttua luonnon suuriin lakeihin, kuten ”tähtitaivaan ihmeisiin”. Kääntämällä katseensa ylös ihminen aavistaa ”jumalten hämärän, jonka valtiijaksi emme voi koskaan tulla ja jonka salaisuuksia emme voi äyllämme läväistä”.³⁵⁶ Luonto-termi laajenee tässä viittaamaan maailmankaikkeuteen ja luonnonlakeihin, kuten seuraavassa sitaatissa:

[S]yventymällä luonnon elämään löydämme siitä sanomattoman paljon semmoista, jota ei ihminen milloinkaan voi muuttaa, joka tottelee luonnon suuria lakeja ijäisesti ja järkähtämättä. Mikä on suloisempaa, kuin keväällä ensimmäisten sinivuokkoparvien riemuisa värihehku kellastuneiden lehtien ja kuihtuneiden ruohojen keskellä! Ja vedenpinta kuvastuksineen, rannat kivikkoineen, ruohikoineen, aallot ja saaret, varmaan saamme täällä meillä nekin pitää niin kauan kuin hengittävää on maan päällä. Ja valoa ja ilmaa pilvineen, kaikkia taivaan ja maan valaistusilmiöitä, ei niitäkään meiltä hevillä riistettäne.³⁵⁷

Metsien katoaminen ei ole kirjoittajan mielestä vain taloudellinen tai esteettinen kysymys, kyse on myös taiteentekijän tärkeästä inspiraatiolähteestä. Hänen silmissään se metsä, josta runoilijat olivat laulaneet ja jolle muusikot hymninsä virittäneet, kuului nyt menneisyyteen. Toteamustaan hän painottaa huudahtamalla: ”Menepä tämän ajan metsään ja kirjoita siitä symfoniia!”³⁵⁸ Menneiden aikojen koskemattoman ja alkuperäisen luonnon mielikuvat olivat tekstin mukaan välttämättömiä taiteilijoille,

356 SMA2, 496.

357 Io Ia [Inha] 1914, 85.

358 Ibid., 75.

jotka niiden kautta ravitsivat mieltään ja luonnon syvempää ymmärrystään, kuten seuraavassa sitaatissa korostetaan:

*[M]e olemme lyhyessä ajassa kadottaneet suunnattoman paljon luonnonsuloa, kadottaneet sen auttamattomasti, ainaiseksi? Epäilemättä olemme tämän kautta sielullisesti köyhtyneet enemmän kuin vielä osaamme aavistaakaan, eikä ole varmaa, saako ihminen omista töistään ja kanssaihmisistään täyttää korvausta niistä henkisistä arvoista, mitä hän on menettänyt kohotessaan luonnon herraksi ja sen hävittäessään.*³⁵⁹

Sortunut sävel -artikkelin lähtökohta on samankaltainen kuin Inhan vuosina 1909–1910 julkaistussa *Saksanmaa*-kirjassaan referoimalla saksalaisella kasvitieteilijä R. H. Francéllä (1874–1943), joka kertoo paluustaan tuhotuille lapsuudenmaisemille.³⁶⁰ Saksassa 1800-luvun toisella puoliskolla alkanut nopea teollistuminen ja kaupungistuminen olivat tuoneet mukanaan epäkohtia, jotka nostattivat keskustelun ympäristöstä ja saastumisesta.³⁶¹ Tätä kritiikkiä teksti esittelee *Saksanmaa*-kirjassa suomalaislukijoille varovaisesti ja positiivisen ihailevan johdannon pehmittämänä, oma kulttuuri nähtiin siinä versona Saksanmaan viljelyspuusta³⁶². Vasta johdannon jälkeen ryhdytään varjopuolien käsittelyyn ja todetaan, kuinka saksalaiset kaihovielellä katselevat metsäntuhoja ja kuinka viljelyksen ja metsänhoidon kautta puhdas luonto häviää. Omakohtaisena kokemuksenaan kirjoittaja kuvailee retkellään kohtaamaansa istutettua puupuistoa ja sen voimattomia, kuin kuolleita kasvatettavia. “Metsästä on luonnollisuus karsittuna pois”, hän kirjoittaa.³⁶³ Tekstin lainaama Francé suree metsätuhoja ja kysyy: “Onko maailma muuttunut rumemmaksi lapsuuteni ajoista?” Francéen viitaten kirjoittaja ilmoittaa pelkäävänsä, että sama pettymys tulee eteen kaikkialla. “Euroopan nuorekkaat kasvot riutuvat. Tämä valitus on yleinen. Luonnonkauneutemme käyvät harvinaisemmiksi.”³⁶⁴

359 Ibid., 78.

360 Inha suomensi samaan aikaan R. H. Francén teoksen *Kuvia metsän elämästä*.

361 Ks. mm. Jokisalo 1991, 303.

362 Inha 1909–1910, 1.

363 Ibid., 121.

364 Ibid., 122.

2. Erämaa ideaalin luonnon kuvana

2.1. Luonnon syvin olemus: jylhä ja synkkä erämaa

Tutkimukseni tärkeä kysymys on, miten luontoa, tässä kohdassa erityisesti metsäluontoa, merkityksellistetään, miten sitä artikuloidaan ja miten sitä valokuvallistetaan. Tässä luvussa käsittelyssä olevissa, luonnon suojelua kommentoivissa teksteissä tällaiseksi määritelmäksi nousee vahvasti koskemattoman ja alkuperäisen luonnon idea.³⁶⁵ Seuraavassa käyn läpi tarkemmin sitä, kuinka tuo idea on nähtävissä koko *Sortunut sävel* -artikkelia kannattelevana ajatuksena ja kuinka se tulee esiin muissakin Inhan teksteissä.

Artikkelin otsikkoon valitulla sorteella sävelellä Inha osoittaa tarkoittavansa luonnon ääntä, jonka ihminen on nujertanut toimillaan. Päijänteen rantamaiden vaelluksen rituaalinen päämäärä oli päästä kuulemaan tuota säveltä lähelle luontoa, mikä tekstin kuvailun mukaan olisi ollut mahdollista *erämaan* kaltaisissa metsän paikoissa, oikeassa aarniluonnossa tai korpikuusikossa, jossa ei näkyisi ”vereksiä ihmistöitä”. Samainen erämaa sisältyy myös tekstin kultakautta kuvaileviin kohtiin, siellä siihen yhdistetään ylevään liittyvää kolkkoa tai kammottavaa jylhyyttä. Kertomuksen edetessä maanviljelyn aikaan kirjoittaja näkee tärkeänä korostaa, kuinka erämaan henki kuitenkin vielä lepää viljelysmaan yllä. Erämaalle annetaan artikkelissa näin monia eri painotuksia, joita löytyy myös Inhan muista metsäaiheisista teksteistä. Hän kommentoi ahkerasti koskemattomalta näyttävän luonnon merkityksiä jo ensimmäisellä kuvausmatkallaan Pohjois-Suomeen 1892. Kuusamon Kivakkakoskea hän nimittää *Suomen maisemia* -kirjassa julkaistussa tekstissään erämaan helmeksi ja perustelee: “Ei ainoatakaan ihmisasuntoa näköpiirissä, ei savua millään taholla, yksinäisyyttä ja sydänmaata vain, koko laakso täynnänsä mahtavaa luonnonrunoutta, johon ihminen voi vaipua hetkettömäksi

365 Kiinnostava yhteys tässä on Juha Suonpään nykyajan luontokuvan diskursseja tutkivaan väitöstyöhön, joka pohtii luontokuvan aitouden merkityksiä. “Aitous on luontokuvan koskemattomuuden rakentamista niin, etteivät ihmiskäden jäljet näy kuvassa”, Suonpää toteaa. Näin myös luontoympäristöä toistavalle valokuvalle on asetettu samankaltaisia odotuksia kuin itse luontoympäristölle. Molempien arvoa nostavat kulttuurista ja ihmisen toimista riippumattomuuden mielikuvat. Suonpää 2002, 151, 131–152.

ajaksi.”³⁶⁶ Pohjoisten jokien rannoilla Inha määrittelee tarkemmin, mitä hän ihanteellisella erämaalla tarkoittaa:

*[V]asta laajassa erämaassa luonnon runoelma saa täyden kauneutensa. Erämaassa eivät häiritse ihmisen työt, eivät viljelykset, ainoastaan metsä seisoo rannalla virran voimatekojen todistajana, humisten suvantopaikoissa jatkoa koskien pauhaamaan säveleeseen.*³⁶⁷

Ihmisen läsnäolon merkitystä luonnon arvoon vaikuttavana tekijänä kirjoittaja pohtii myös kuvaillessaan matkaansa Itä-Suomessa:

*Tämä luonto on melkein kaikkialla lauhkeaa, lämmintä, kotoista, se tervehtii kulkijaa lukemattomilla tuttavallisilla piirteillä etäisimmilläkin takamailla, sillä on kauttaaltaan asuntamaiseman luonne. Väiniot eivät tosin ole suuria, mutta kaskettu on sitä laajemmalta. Harvassa se vähänkään kunnollisempi vaara, jota ei olisi ainakin jostakin kohdalta kysitty, poltettu, hakamaaksi muutettu, uudelleen kaskeksi hakattu, vierretetty ja laitumeksi jätetty. Mutta sen minkä luonto on lauhkeutta saanut, sen se on syvyyttä menettänyt. Luonto ei enää itse määrää kasvajiensa paikkoja maaperän laadun mukaan, vaan kaikkialla on kasvistossa ihmisen antama sävy. Enemmän kuin luontoon kääntyy sen vuoksi useinkin huomio asutukseen—.*³⁶⁸

Ihmisen toimien muuttamaa, lauhkeaa luontoa teksti arvioi jollain tavoin vähempiarvoisena, syvyytensä menettäneenä. Luonnolta oli riistetty sen itsellinen kasvun voima, sen kyky kasvaa omanlaisekseen. Luonto asettui vastakohtaksi kulttuurille, joka kuohii ja kaventaa sitä. Vaarat olisivat kunnollisempia, jos niissä ei näkyisi kaadon, kaskeamisen ja viljelyn jälkiä. Tämän kesytetyn seudun luonnonmukaisuutta vahvistaa Inhan mielessä vasta vuodenaikojen vaihtelun näkyminen sekä luonnonvoimien toisenlainen esiintulo säämuutosten ja myrskyjen kautta.

366 SMA, 74.

367 Ibid., 33.

368 Ibid., 94.

Syksyllä, lehden varistessa kellastuneissa metsissä, pohjatuulen vihotellessa vesillä ja ainaisen sateen roiskuessa, on Savon luonto enimmäin luontoa. Yksinäiset ovat silloin selät –. Hyljätyt ovat rannat –. Lukemattomat koivut ja lepät huiskivat tuulessa, varisseet lehdet karkeloivat pyörteissä. Väristen odottavat lehdot ja hakamaat talvea, havumetsä vain rauhallisena humisee syysmyrskyllekin, jolla ei ole sille mitään asiaa.³⁶⁹

Kun ihminen väistyy, vie karjansa sisätiloihin tai käväisee vain välillä katiskaansa kokemassa paetakseen taas tuvan lämpöön, luonto tuntuu kirjoittajan mielessä vasta vapautuvan:

[J]änikset polveilevat nyt sitä vapaammin viidakoissa ja ahoilla, ryöstävät kaskista vehmasta orasta, hallitsevat ja vallitsevat metsän kanalintujen keralla vaaroilla ja laaksoissa. Pienet purot, jotka kesällä kaivelivat syvällä mutarantain välissä, partaillaan rehottavain heinäin ja ruohojen peitossa, ne ovat nyt heränneet ja paisuneet yli uomainsa, vierittelevät ketoloille muraa, lehtiä ja pieniä risuja, muodostavat pieniä lampia, kohisevat metsässä könkäinä, huuhtovat mennessään paimenen kesäiset leikkirakennukset, valmistaen tilaa uusia varten seuraavaksi kesäksi. Lakastuneen lehvän tuoksu huokuu pohuilla, korot äänitelevät noroissa, tikka kopistelee kuivuneita puita, moni sydänmaankin lintu, korppi tai kotka uskaltaa saapua rintamaille saakka etsimään, eikö olisi jäänyt jotain, jota sopisi suuhunsa korjata.³⁷⁰

Samalla kun luonto saa tilaa olla itsenään, se voi tartuttaa katselijaan alakuloa ja yksinäisyyden tunnetta. Sydänmaiden luonnon, kuten kirjoittaja myös kutsuu erämaata, vallatessa takaisin kulttuurilta omaansa ihminen tuntee jäävänsä sivulliseksi katsojaksi.

Yksinäiseltä, hyljätyltä tuntuu kaikki, rapakoissa liettyvät sorkkain jäljet umpeen, varisseet lehdet putoavat niiden päälle siroksi peitteeksi, kaikkialla vallitsee yksinäisyys ja illan tullen on pimeys sankka ja suuri ja pienimmäkin mökin valo on lohduttava johtotähti. Luonnonvoimat ovat reippaassa

369 Ibid., 95.

370 Ibid., 95–96.

*toimessa, lakaisevat, huuhtovat pois kesäiset pölyt, pesevät rankoilla sateilla joka paikan ja tulvien kokoontuu pesuvesi notkoihin ja puroihin.*³⁷¹

Mielikuva erämaasta ja siihen liittyvät odotukset muuttuvat tekstissä kirjoittajan kokemusten ja tunteiden myötä. Korpimaa ei välttämättä tarjoa odotettua mielenrauhaa vaan asettaa ihmisen myös entistä pelkistetympin katsomaan itseään ja omia tunnetilojaan. Asumattomat ja koskemattomat seudut saavat Inhan teksteissä sellaisia määritelmiä kuin kolkko, yksinäinen, kylmä, karu, toivoton, painostava, synkkä tai surullinen. Kuvaillessaan valokuvaamista Venäjän puolella Kuolajärvellä Ståhlbergin *Cameran*-lehtisessä hän toteaa lyhyesti seudun synkäksi erämaaksi.³⁷²

2.2. Erämaan romanttinen malli

Edellä esitellyissä teksteissä merkittävä erämaan mitta on sen koskemattomuudessa. Tämä aluksi säätyläisten ja lukeneiston piirissä levinnyt idea tulee esiin ahkerasti eri kirjoittajien teksteissä, seuraavassa siitä esimerkkinä Akseli Gallen-Kallelan syrjäseutujen ylistys vielä 1920-luvulta: "Siellä oli vielä tietöntä maata, siellä kuvastelivat vielä taivaanrannalla ääriiviivat koskemattoman sydänmaan, täynnä omaa elämäänsä. Siellä tenhosi uudella voimalla taivaan kuulakkuus ja metsien hurmaava salaperäisyys."³⁷³ Teksteissä esiintyvä rajanveto villiin ja koskemattomaan luontoon on luettavissa vahvasti kuvitteelliseksi, ja viittaukset ihmisestä riippumatta kasvavaan ja olevaan luontoon osoittautuvat häilyviksi. Vuosisadan vaihteen taiteilijoiden ja kirjailijoiden piirissä erämaiksi luonnehditut seudut rakentuivat myös ihmisen muokkaamista maisemista asuttamisen, kaskeamisen ja metsänkaadon kautta, kuten esimerkiksi Ville Lukkarinen huomauttaa ajan maisemataidetta tutkiessaan. Albert Edelfeltin *Kaukolanharjun*, Akseli Gallen-Kallelan *Palokärjen*, Pekka Halosen *Erämaan* tai Eero Järnefeltin Koli-maisemien koskemattomuus voidaan kyseenalaistaa, koska on vaikeaa osoittaa, missä alkoi ihmisen puuttuminen metsiin.³⁷⁴ Yleisesti tutkijat ovat sitä mieltä, että koskemattoman erämaan ihailu oli

371 Ibid. 96.

372 I. K. I[nha] 1892, 175.

373 Gallen-Kallela 1955 (1924), 118.

374 Lukkarinen 2004, passim, erit. 51.

Suomessa vasta 1800-luvun loppupuolella laajemmin levinnyt suhtautumistapa.³⁷⁵ Ennen sitä ihanteina olivat olleet yleensä asutusta ja viljelyseutua sisältäneet vaihtelevat maisemat. Vaikka esim. Runeberg oli viitannut asumattomiin korpiin uuden suomalaisen maisemataiteen aiheena, hän itse piti lehtipuseppelettä ilahduttavampana näkyä kuin tummia korpikuusia.³⁷⁶ Samoin Topeliuksen teksteistä on löydettävissä erilaisia suhtautumisia luonnontilaiseen maisemaan, paikoin hän korosti sitä, kuinka ihmisen tehtävänä oli viljellä Jumalan hänelle luovuttamaa maata.³⁷⁷

Suomen kielessä erämaa tarkoitti alkujaan eteläsuomalaisen erätalouden yhteydessä talon tai kylien valtaamia metsästys- ja veronkantomaita, jotka saattoivat sijaita hyvinkin kaukana asuinpaikasta. Tässä mielessä kyse ei ollut vain koskemattomasta ja kulttuurista täysin erossa olevasta luonnosta, vaan alueesta, jonka ihminen oli ottanut saalistuksen kautta hallintaansa. Erämaa oli ihmisen toimien ja hänestä riippumattoman luonnon välitila, rajapaikka, josta oli yhteys villiin, kulttuurista erilliseen.³⁷⁸ Raamatussa erämaa merkitsee kulttuurin takaista rajamaata, epäpaikkaa, joka on henkisen kilvoittelun näyttämö. Siellä ihminen joutuu koetukselle pienuutensa ja inhimillisten puutteittensa myötä, siellä hän etsii ääri rajoillaan uskonsa lujuttua ja jumalaansa, ja siellä Jeesus kohtasi kiusaajansa. Kun erämaa-sanaa alettiin modernistuvassa Suomen suuriruhtinaskunnassa käyttää säätyläisten ja kaupunkilaisen lukeneiston piirissä, sen viittaus todelliseen paikkaan korvautui luontoa idealisoivilla näkemyksillä. Luontoympäristö asetettiin vastakohtaksi ihmisen rakentamalle ympäristölle ja kulttuurille. Erämaalla alettiin tarkoittaa yksinäisyyden, vetäytymisen ja parantumisen paikkaan kuten muuallakin teollistuvissa länsimaissa. Tämä käsitteellinen muutos liitti suomalaisen erämaa-kultin vahvasti romanttiseen malliin, jonka juuret ulottuvat Euroopassa Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) näkemyksiin tai yhdysvaltalaisen Ralph Waldo Emersonin (1803–1882) ja Henry David Thoreau (1817–1862) kirjoituksiin.³⁷⁹

375 Ks. esim. Lukkarinen 2004; Waenerberg 2004; Konttinen 2001.

376 Runeberg 1906, 388. Sit. Waenerberg 2004, 255.

377 Lukkarinen 2004, 48. Saduissaan Topelius taas herkistyy erityisesti luonnontilaisen metsän kauneudesta, kun hän pyrkii johdattamaan lukijoitaan luontoympäristön ja sen kautta koko isänmaan kunnioittamiseen.

378 Ks. esim. Haila 2003, 174–175.

379 Erämaa (Wilderness) -käsitteen laajasta tutkimustraditiosta olen tässä työssä nojautunut taidehistorian ohella erityisesti kulttuurintutkimuksen ja ympäristöfilosofian keskusteluihin, ks. esim. Des Jardins 2001, 152–178; Williams 2003, 50–66.

Inha perehtyi romantiikan erämaateemaan jo nuorena suomentaessaan vielä koululaisena 1884 opettajansa, runoilijan ja kielentutkijan Arvid Genetzin (1848–1915) johdolla ranskalaisen kirjailijan René de Chateaubriandin (1768–1848) vuonna 1803 ilmestyneen *Atalan*.³⁸⁰ Kyseessä oli erämaaluonnon haltioitunutta kuvausta ja voimakkaita tunteita tihkuva aikansa kulttiteos ja yksi romantiikan kirjallisuuden esikuva. Päähenkilö, intiaanivanhus Chactas kertoo siinä traagisesti päättyvän nuoruuden rakkaustarinansa, jonka näyttämönä toimivat Pohjois-Amerikan valkoihoisille valloittajille oudot ja koskemattomina ja villeinä koetut Louisianan seudut. Erityisesti kirjan luontokuvauksia pidettiin omana aikanaan käänteentekevinä.³⁸¹ Kun Chactas kuvailee omaa tuskaisuuttaan kaupungissa, voisi yhtä hyvin luulla lukevansa Inhan ja hänen aikalaistensa kuvauksia:

*[A]loin tuntea vastenmielisyyttä kaupunkielämää kohtaan. Kuihduin silminnähtävästi: kohta minut löydettiin joen partaalta katsomasta sen surumielistä juoksua. Haaveilin metsistä, joiden halki tämä vesi oli virrannut, ja sieluni täytyi yksinäisyydestä. En kyennyt enää vastustamaan haluani palata erämaahan.*³⁸²

Chateaubriandin teksti maalailee lukijan mieleen satumaisia, melankolisia korpimaita, missä "kaikkialla leijui vieno ambran tuoksu, jota virran tamarindien varjossa lepäävät krokotiilit huokuivat. Kuu loisti pilvettömän taivaan sinestä, ja sen helmenharmaat säteet laskeutuivat puiden polveileville latvuksille. Vaikka pienintäkään ääntä ei kuulunut, etäinen harmonia tuntui vallitsevan metsän syvyydessä: ehkä yksinäisyyden sielu vain huokaili erämaan avaruudessa".³⁸³ Samoja teemoja, vaikka vähemmän dramaattisin kohtein sisältyy Inhan *Sortunut sävel* -tekstiin, kuten mielikuvia metsän syvyydessä piilevästä harmoniasta.

Romantiikan traditioon liittyi kritiikki teollistumisen ja kaupungistumisen aiheuttamia ihmisen elinympäristön muutoksia kohtaan. Siihen se tarjosi yhtenä ratkaisuna

380 Vuoremaa 1981, 12. Kyseessä oli kirjan ensimmäinen suomennos, ja se ilmestyi 1884 Polyteknisessä opistossa opiskelevan Usko-veljen (1861–1925) kustantamana.

381 Salmi 2003.

382 Chateaubriand 2003 (1803), 21.

383 Ibid. 35.

hakeutumista kulttuurin keskeltä luontoon. Tätä asennetta on kuvattu 1800-luvun lopun ylä- ja keskiluokkien kohdalla tapahtuvana luontoympäristön ja luonnonkauneuden arvojen uudenaikaisena löytämisena. Kiinnostava kysymys on, kuinka muuttuvaan suhtautumiseen vaikutti romantiikan aikana syventynyt ymmärrys yksilöllisestä tietoisuudesta ja alitajunnasta. Esimerkiksi saksalaisen romantiikan piirissä, jolla oli suuri vaikutus myös Inhan ajan suomalaiseen lukeneistoon, filosofi Friedrich Wilhelm Schelling (1775–1854) ymmärsi ihmisen luontoyhteyden syntyvän sielun kautta. Hän oli kiinnostunut myös mystisuskonnollisesta mietiskelystä ja hänen näkemyksensä mukaan luonnonvoimat antoivat ihmiselle energiaa. Schellingin mukaan luontoa ei voinut ymmärtää vain tietoisuuden kautta, vaan sen tarkasteluun täytyi liittyä myös tiedostamaton puolellemme.³⁸⁴ Suomessa näitä ajatuksia edusti mm. runebergiläinen luontokäsitys, joka ei Ville Lukkarisen mukaan erotellut ihmistä ja häntä ympäröivää luontoa toisistaan subjektiksi ja objektiksi vaan näki ne saman kokonaisuuden osina. Ajatus maailmankaikkeuden organisminomaisesta kokonaisuudesta ja sen asteittaisesta kehittämisestä korkeampaan itsetajuisuuteen oli Lukkarisen mukaan peräisin saksalaisesta idealismista ja varhaisromantiikasta.³⁸⁵ Käsitys koskemattoman suomalaisen luonnon pyhydestä tuli Runebergiltä. Myös suomalaisen kirjallisuuden romantista perinnettä tutkinut Pertti Lassila korostaa Runebergin luontorunoudessa hallitsevaa pyhyden elämystä. Luonto ei ole vain villi ja sellaisena esteettisesti merkityksellinen, vaan se on suorassa yhteydessä jumalaan, Lassila kirjoittaa. Kun Runeberg hahmotteli luonnolle, metsälle, keskeisen metafysisen tehtävän, hän liittyi Lassilan mukaan myös ikivanhaan suomalaiseen traditioon yhdistäen luterilaisuuden ja ajanmukaisen romanttisen asennoitumisen; metsäluonto oli jo ennen romantiikkaa ollut suomalaisille myös pakopaikka ja lohdun antaja.³⁸⁶

Pyhän käsitettä laajasti tutkineen Veikko Anttosen mukaan erämaaluonto on kautta aikojen merkinnyt ihmiskunnalle tärkeää metaforaa, sen on antanut myyttisen mallin ykseydelle, jossa rajalliset osat asettuvat rajattoman kokonaisuuden perspektiiviin. Ykseyden mytologiassa osat sulautuvat Anttosen mukaan myytti- ja rituaalikielen

384 Eilittä 2005.

385 Lukkarinen 2004, 85–86.

386 Lassila 2000, passim, erit. 31, 39.

kautta osaksi yksilön sielun ja maailmansion perimmäistä samuutta.³⁸⁷ Myöhäisromantiikan aikaan levinnyt, Inhaakin yhdistetty panteismi on yksi tällaisen näkemyksen kannattajista. Samankaltainen kokonaisvaltainen maailmankuva liittyy myös teosofiaan sekä sen taustalla vaikuttaviin buddhalaisuuteen ja hindulaisuuteen, joihin myös osa varhaisromantiikan ajan vaikuttajista oli perehtynyt. Esimerkiksi Jenan varhaisromantiikan aktivisti ja Bonnissa taidehistorian ja kirjallisuuden professorina toiminut kääntäjä ja kirjailija August Wilhelm Schlegel (1767–1845) hallitsi hyvin sanskritin kielen ja käänsi myös intialaisia tekstejä *Athenäum*-lehteen.³⁸⁸ Vuosisadan vaihteessa nämä filosofiset suuntaukset nousivat jälleen myöhäisromantiikan myötä pinnalle läntisessä maailmassa, kansainvälinen Teosofinen seura perustettiin 1875 ja sen Suomen osasto 1907. Tiedetään, että Inha oli aivan lähipiirissään teosofiasta kiinnostuneita, muun muassa Tyyni-sisko, joka oli aina valmis jakamaan maailmankatsomuksellisia näkemyksiään.³⁸⁹

Ne painotukset, joita Inha ja hänen aikansa säätyläis- ja lukeneistopiirit erämaalle antoivat, kotiutuivat meillä yleiskieleen Raamatun käännöksen sekä ylevää pohtivien keskieuropalaisten tekstien kautta. Näin kahdesta suunnasta, raamatullisesta hengen kilvoittelusta ja toisaalta vieraan ja oudon kohtaamisesta, erämaa-sana värittyi eräänlaiseksi luonnon korkeimmaksi attribuutiksi, romantiikan näkemyksiin kiinnittyväksi myyttiseksi alkuluonnoksi. Kun Inha toivoo *Sortunut sävel* -artikkelissaan pääsevänsä lähemmäksi luontoa, tekstin voi ymmärtää kuvailevan pyrkimystä kohti luonto-käsitteen laajamerkityksistä ideaa, luonnonjärjestyksenä tai kaiken olemisen lähteenä olevaa, luonnon sielua. Jos luontoympäristön tulkittiin menettäneen ihmisen toimien vuoksi yhteyden omaehtoiseen olemiseensa, esimerkiksi metsän sen omimpana olemismuotona ymmärrettyyn erämaahan, tämän luonnon voiman ajateltiin paljastuvan sellaisten ilmiöiden kuin säiden tai vuodenaikojen vaihtelujen kautta.

387 Anttonen 1994, 33. Tästä sulautumisesta kertovat esimerkiksi tuhansia vuosia vanhat intialaiset veda-kirjoitusten metsätekstit, joita oli lupa lukea ääneen vain metsässä niihin sisältyvän vaaran mutta samalla voiman vuoksi.

388 Eilittä, 2005.

389 Nyström, Aamu, haastattelu 2006.

2.3. Murtuva erämaa-idylli: kansanrunon vai raatajan katse

Romanttiseen erämaa-näkemykseen liittyy yleensä maisemia etäältä katseleva ja luonnosta itsensä erilliseksi käsittävä vaeltaja, kuten myös edellä esitellyissä teksteissä. Länsimaisen erämaa-käsitteen monitahoisuutta tutkinut Joseph R. Des Jardins muistuttaa, kuinka esimerkiksi alkuperäiskansat eivät välttämättä erottele asuttua ja asumatonta seutua toisistaan, eikä heillä ole tällaisia erämaata idealisoivia mielikuvia. Hän lainaa yhdysvaltalaista oglala siouxheimon intiaanijohtajaa Luther Standing Beariä, joka kuvaa kirjassaan 1933 oman heimonsa näkemystä villistä. Heille vuoret, joet ja aavikot olivat kesyjä ja tuttuja paikkoja, toisin kuin valkoihoisille valtaajille, jotka sen sijaan olivat tämä heimon silmissä todellisia villejä raakuuksineen.³⁹⁰ Olennaista erämaa-käsitteen kohdalla onkin se, kuka termiä käyttää ja mistä näkökulmasta asiaa tarkastellaan. Tämä erilaisten näkemysten punnitseminen sisältyy Inha teksteihin hänen tarkastellessaan omaa suhdettaan erämaahan. Inha pyrki näkemään luontosuhteensa muuttuvia arvostuksia ja puhuu ambivalentista katseestaan, joka vaihtaa näkökulmaa kontekstien mukaan. Kahta äärimmäistä tapansa katsoa ja nähdä luontomaisema ja ihmisen puuttuminen siihen hän kutsui *raatajan* ja *kansanrunon* katseiksi. Näitä käsitteitään Inha esittelee kuvatessaan vaellustaan Enon erämaihin 1893. Kertomus alkaa hetkestä, jolloin metsään saapuvan vaeltajan mielen valtaa hektisen sanomalehtityön jälkeen helpotus ja romanttinen odotus:

Suloinen rauhan tunne vaipui mieleen, kun tunsi olevansa erillään tuosta ylenpalttisesta elämästä, keskellä autiota luontoa, jossa kaikki lepäsi, jossa yksinäinen rannalta kohoava savukin herätti uteliaisuutta. Ainoastaan soitten ja kankaitten reunoja lähestyi kahden puolen vettä, mutta kuta karumpaa oli luonto, sitä enemmän se nyt viihdytti mieltäni.³⁹¹

Kaupunkilainen kulkee oppaansa kanssa Pielisjokea ja jatkaa sitten pitkin kivisiä polkuja, irrottautuu vähitellen arjesta ja toivoo löytävänsä etsimänsä, eheyttävän

390 ”We do not think of the great open plains, the beautiful rolling hills, and the winding streams with tangled growth as ‘wild’. Only to the white man was nature a ‘wilderness’ and only to him was the land ‘infested’ with ‘wild’ animals and ‘savage’ people. To us it was tame – Not until the hairy man from the East came and with brutal frenzy heaped injustices upon us and the families we loved was it ‘wild’ for us.” Luther Standing Bear 1933, 45. Sit. Des Jardins 2001, 158.

391 SMA, 142–143.

luontokokemuksen: "[E]rämaassa, etäisillä sydänmaan poluilla yksilöllisyys jälleen kokoontuu, taistelussa hajaantuneet sielunvoimat palaavat yhteiseen leiriin lepoetken viettämään." Teksti kuvailee vaeltajan kokemaa hellittämisen hetkeä, tilaa, jossa työnsä taakse jättänyt retkeläinen tuntee vapautuvansa suorittamisen ja järjen ohjauksesta elämän virran vietäväksi: "Voimat vaipuvat uneen, mutta mielikuviutus saa siivet, kuin kultaperhot leijailevat sen häilyvät kuvat edessäni yksinäisellä salopolulla."³⁹² Näin aikakauden porvaristo ja säätyläiset etsivät mielenhupia ja -rauhaa. Koskien rannoille ja harjujen laille tehtiin huviretkiä tai vaelluksia; istuttiin kalliolle tai asetuttiin puolimakuulle metsämaalla, katseltiin ja nautittiin luonnonkauneudesta, jonka arvon oletettiin ymmärtävän vain sellaisten ihmisten, jotka eivät eläneet arkeansa metsän tai meren armoilla. Inhakin kirjoittaa "napisseensa suomalaista talonpoikaa vastaan" ja syyttäneensä tätä armottomasta metsän kaadosta, jopa metsän kammosta.³⁹³ Vaikka Inhan nuoruuden aikaan vielä vahvana vaikuttanut snellmanilainen kansallisaate oli nostanut kansan ja talonpojan erityisasemaan nuoren lukeneiston ja opiskelijoiden fennomaanisissa mielikuvissa, lopullinen asenne oli yleensä ylhäältä päin katseleva.³⁹⁴

Inhan tekstin käännekohtassa astutaan Enossa köyhään mökkiin, jossa vieraille selviää vähitellen, että talon asukkaat ovat nälkäkuoleman partaalla. Asutusta ympäröivä metsäluonto näyttäyty sen jälkeen toisenlaisena:

*[K]atsellessani kylmää korpea, kivikoita, jotka joka puolella näyttivät kohoavan voittamattomaan vastarintaan heikon raivaajan yrityksiä vastaan, tätä kaikkea katsellessani näin salon vihollisena voimana, asutuksen ja viljelyksen säälimättömänä vastustajana.*³⁹⁵

Maisema piirtyy nyt vaeltajan silmissä korven synkkänä rintamana, joka uuvuttaa taistelussa. Lähtiessään Inha antaa rahaa taloon ja lähettää perästä viljasäkin, mutta

392 Ibid., 143.

393 Ibid., 143.

394 J. V. Snellmanin teksteihin liittyi idealisoiva ja opastava suhde "kansaan" ja tätä muotiaatetta toteutettiin muun muassa kansansivistystyön ja koululaitoksen kehittämisen kautta. Vallinneesta aatteellisesta asenteesta antaa hyvän kuvan mm. Arvid Järnefeltin (1861–1932) *Isänmaa*-romaani (1893), jonka päähenkilö kamppailee ajan yhteiskunnallisten näkemysten ja muotivirtausten pyörteissä.

395 SMA, 144.

nämä eleet hän tunnistaa tekevänsä enemmän oman mielenrauhansa tasoittamiseksi kuin todellisen hädän poistamiseksi. Omantunnontuskissaan hän arvioi luontosuhdettaan:

*Ennen olin katsellut metsää kansanrunon silmillä. Olin nähnyt sen eränkävijän aarreaittana –. Hongikkokankailla, näreiköissä, tiheissä viidakoissa, soiden liepeillä ja juhlallisissa kuusikoissa, kussakin paikassa oli omat eläjänsä, joita metsämies anoi Tapiolan haltijoilta, pukien runon sanoiksi ihanteellisimman käsityksensä metsän kauneudesta. Tässä katselin sitä raatajan silmin, näin sen kolkouden, armottoman kylmyyden –.*³⁹⁶

Erämaan näkemisen tavat muuttuvat, kun niitä värittää toisen ihmisen hätä ja kurjuus, jonka vaeltaja saa kokea vaikka vain lyhyen ajan. Maailma vastaa odotuksiimme ja alkaa muistuttaa niitä, mutta se myös muuttaa kokemustamme ja sitä kautta näkemistapaamme. Työkiireistään toipumaan paennut kaupunkilainen antaa tilaa erämaamökin isännälle, joka nälästä heikkona nojaa vierailun ajan ovenpieleen sanomatta mitään omasta kurjuudestaan. "Suomut putosivat silmistäni", Inha luonnehtii tässä kokemuksessa tapahtunutta näkökulmansa muutosta.³⁹⁷

Inhan määrittelemät *raatajan* ja *kansanrunon* katseet ovat tunnistettavissa Des Jardinsin erämaa-myyttejä purkavasta tekstistä. *Kansanrunossa* jatkuu romanttisen mallin suhtautumistapa, jota Des Jardins kutsuu myös pre-darwinistiseksi. Siinä ihminen nähdään muusta luonnosta erillisenä, mutta ympäristöstään inspiraatiota saavana transsendentaalisena henkenä. Tässä yhteydessä pilaamaton luonto merkitsee ihmisen yhteyttä transsendenssiin mutta samalla muut luontokappaleet edustavat hänelle alempiarvoista fyysistä todellisuutta. Romanttinen erämaa-kultti kiinnittyy usein idealisoituun, eräällä lailla pysäytettyyn aikaan, kuten Inhan menneen kulta-ajan kuvailuissa. Usein tällaisten mielikuvien kohde on jo ollut osa paikallisten asukkaiden, Inhan sanoin *raatajien*, elämää, esimerkiksi metsästyksen tai puunhakkuun kautta, ja erämaaksi alueen nimeävät ulkopuolelta tulevat. Kuten muuallakin teollistuvassa Euroopassa, Suomen suuriruhtinaskunnassa erämaiden löytäminen tapahtui taiteilijoiden, kirjailijoiden, runoilijoiden ja kaupunkilaisen

396 Ibid., 144.

397 Ibid., 147.

lukeneiston toimesta. Nämä piirit loivat ja kannattelivat *kansanrunon* erämaa-kulttia, jota luonnehtivat Des Jardinsin kokoamat tyyppillisyydet: erämaan olettaminen muuttumattomaksi, stabiiliksi, katseltavaksi inhimillisen inspiraation lähteeksi.³⁹⁸

2.4. Välineellisistä arvoista kohti luonnon itseisarvoa

Luonnon suojelun keskustelussa erämaa nousee yhdeksi avainkäsitteeksi, jonka tehtävänä on edustaa suojattavaa, ainutlaatuista ja arvokkainta metsäluonnossa. Se on käsitteellinen sateenvarjo, joka kokoaa alleen luontoympäristöä ja luontoa arvottavia erilaisia näkökulmia. Erämaa nähdään ihmistä hyödyttävänä vetäytymisen, voimistumisen ja levon paikkana, mutta myös luonnonvoiman itseisarvoisena ilmentäjänä. Näin erämaa-kulttiin liittyneet oletukset ja näkemykset asettuvat yhtä aikaa kahteen luontoa erilalla arvottavaan suuntaukseen: siinä tukeudutaan sekä luonnon itseisarvoisiin (*intrinsic value*) että sen välineellisiin arvoihin (*instrumental value*). Tätä perustavaa arvojen ja arvostusten jakoa käytetään ympäristöfilosofiassa jäsentämään erilaisia luonnon suojelua kommentoivia näkemyksiä.³⁹⁹ Edellisissä luvuissa esitelty, luonnon suojelua perustelleet näkemykset edustavat välineellisiä arvoja, kuten metsien sopiva säästäminen ihmisen hyödynnettäväksi sekä taloudellisessa että esteettisessä mielessä. Luonnon olemisen itseisarvo tulee taas esiin esimerkiksi Enon tekstin muuntuvaa erämaa-ideaa esittelevässä kohdassa. Inhan raatajan katseen näkemä kolkko ja armoton erämaa esittelee luonnon itseisarvoista voimaa, vaikkei liitykään katsojan kannalta ns. positiivisiin arvoihin.

Vahvasti ei-välineellisiä luonnonarvoja sisältyy myös Inhan *Suomen maisemia* -kirjassa julkaistuun kertomukseen, jossa hän tekee tuttavuutta Karjalohjan Puujärvellä 1903–1904 omistamansa rantatontin kanssa. Teksti kuvailee, kuinka kirjoittajan keskikesän päivät kuluvat tutustumisretkillä rantatontilla. Kesä on kukkeimmillaan ja vasta ostetun tontin omistajan mieli täynnä onnea ja ihmetystä. Vaelluksen kohteina eivät nyt ole laajat erämaat tai jylhien koskien rannat vaan kotoinen järvimaisema,

398 Des Jardins 2001, 161–167. Myös Yrjö Sepänmaa on kommentoinut Inhan kuvailemia muuttuvia näkemyksiä. Hän puhuu realiteettielämyksestä ja korostaa Des Jardinsin tavoin sitä, että esteettinen ympäristöön asennoituminen on yleisintä saavuttaessa itselle vieraaseen ympäristöön. Sepänmaa 1981, 216.

399 Ks. esim. Des Jardins 2001, passim, erit. 133, 128–149.

läheiset kivet, sammaleet ja puut, jotka tulevat vähitellen yhä tutummiksi, kuten seuraavassa sitaatissa ilmenee:

[T]unsin myös, että olin tänä kesänä kulkenut pitkän taipaleen luonnon sisäisemmän elämän ymmärtämiseen. Minä, joka ennen olin niin paljon kulkenut, ettei mielestäni enää juuri missään ollut erikoista mielenkiinnon aihetta, huomasin sitä nyt tässä pienessä piirissä joka puolella, tyhjentymättömän paljon, syvennyin kauneuksiin, joihin ennen tuskin ohimennen kiinnitin huomiotani, aloin aavistaa luonnon äärettömän monipuolisia elämän ongelmoita.⁴⁰⁰

Teksti on kuvaus uudenlaisen luonnon ymmärryksen löytämisestä, jossa toteutuu yksi luonnon ihmeistä: pienestä kasvaa suuri ja merkittävä. Tähän oivallukseen johdattelee osaltaan mehiläinen, joka tyhjentää kanervankukkaa aivan Inhan nenän edessä. Hän kertoo napanneensa kuin tavan vuoksi hyönteisen käteensä, mutta avaa nyrkin saman tien mehiläisen kirpeän piston vuoksi ja päästää sen jälleen touhuihinsa. Hyönteisen toimia seuratessaan Inha kuvailee katuvansa tekoaan, "ei pidä huvikseen häiritä luonnon pienimmänkään eläjän vapautta", hän ojentaa itseään.⁴⁰¹

Eläimet ovat *Suomen maisemia* -kirjan teksteissä harvemmin esillä, mutta tässä kuvauksessa metsänelävät täyttävät Inhan palstan: ”Jäniksiä oli saapunut, kun maa oli rauhoitettu, niitä tömähтели tuon tuostakin pensaikosta. Viidoissa vihelteli pyyppökieita, lehahtaen vikittävään lentoon minun lähestyessäni. – – makaili rantapiiissä äyriäinen, makasi selällään veden ja maan rajassa, ja antoi, sakset levällään, aaltojen liekutella itseään ikään kuin huvikseen vain.”⁴⁰² Samalla tarkkuudella kuin eläinten puuhia Inha seuraa myös tonttinsa kasvillisuuden tilaa ja kieltää siellä jopa rajankäynnin yhteydessä kaatamasta yhtäkään pensasta tai siirtämästä ainoatakaan kiveä.

Inhan pyrkimys rauhoittaa rantapalstansa pienimmätkin oliot ei ollut ainoaa laatuaan. Taidehistorioitsija Annika Waenerberg mukaan esimerkiksi taiteilija Akseli Gallen-Kallelalla oli kasveihin erikoinen suhde, joka voisi liittyä hänen luonnonmystiseen

400 SMA, 301.

401 Ibid., 301.

402 Ibid., 302–303.

asenteeseensa: ”Hänelle kaikki kelohongista jäkälään ja sammaleeseen oli yhtä kunnioitettavaa. Jokainen kasvi oli elävä olento, yksilö, jota ei saanut mitenkään vahingoittaa.”⁴⁰³ Waenerberg näkee tällaisen luonnonsuhteen taustalla luonnonmystisten tekijöiden ohella myös tieteellisen näkemyksen vaikutuksen. 1700-luvun loppupuolelta lähtien ymmärrettiin yleisesti, että ”kasvitkin ovat eläviä olentoja, mikä ei aikaisemmin suinkaan ollut päivänselvä asia. Vähitellen lujittuva vakaumus siitä, että kasvi elää, kasvaa, kehittyy ja jopa tuntee, antoi uutta ainesta myös ihmiseen liittyviin analogioihin”.⁴⁰⁴ Samanlaisten ideoiden liikkuminen ajassa tulee esiin myös Pekka Halosen elämänvaiheita tarkastelevissa tutkimuksissa. Anna-Maria von Bonsdorff kertoo, kuinka Halosen kotipiirin kasveja ei saanut turhaan taitella tai repiä.⁴⁰⁵ Globaalin ympäristöhistorian piirissä tunnetaan samansuuntaisia näkemyksiä 1800-luvun lopulta lähtien, esimerkiksi Holmes Rolston kuvailee yhdysvaltalaisen luonnonsuojeluaktivistin John Muirin kieltäneen kollegaansa Gifford Pinchotia tappamasta lintuhämähäkkiä Suuressa kanjonissa vuonna 1896 sanoin: “Sillä on yhtä suuri oikeus olla siinä kuin meilläkin.”⁴⁰⁶

Ympäristöetiikan historiaa tutkineen Des Jardinsin mukaan elämän (luonnon) kunnioitus sen kaikissa muodoissa tuli vuosisadan vaihteen eurooppalaiseen filosofiseen keskusteluun Albert Schweitzerin (1875–1965) näkemyksien kautta. *Ehrfurcht vor dem Leben* (elämän kunnioitus) tarkoitti hänelle ihmetystä tai jopa pelon sekaista kunnioitusta elämää kohtaan. Inhimillisen tietoisuuden perusta oli oivallus: ”I am life which wills to live, in the midst of life which wills to live.”⁴⁰⁷ Schweitzer korosti, että kaikella olevaisella on itseisarvo sinänsä, joka ansaitsee meidän kunnioittavan huomiomme. Elämä, ja luonto sen ilmaisuna, ei ole vain maailmankaikkeudellinen tosiasia. Elämä on hyvää sellaisena, itsenään, ja ansaitsee siksi kaiken kunnioituksemme. Schweitzerin ajatusten kokonaisvaltaisuutta kuvasi Des Jardinsin mielestä se, ettei hän vain esitellyt omia näkemyksiään, vaan ennen kaikkea pyrki elämään niiden mukaan. Yhtenä esimerkkinä tästä oli kieltäytyminen

403 Tämä ihanteellinen näkemys ei tule välttämättä esiin Gallen-Kallelan elämäntavoissa. Waenerberg 1991, 224.

404 Ibid., 207.

405 von Bonsdorff lainaa Juho Rissasta, joka muistelee: “Sieltä ei saanut hakata mitään pois, ei mitään taittaa tai kaataa.” von Bonsdorff 1998, 49.

406 Pinchot, 1947, 103. Sit. Rolston 1997, 215.

407 Schweitzer 1998 (1933), 130. Sit. Des Jardins 2001, 136.

pienimpienkään eläimien tahallista tappamisesta.⁴⁰⁸ Schweitzer edustaa Des Jardinsin mukaan luonnon itseisarvoa korostavan biosentrisen etiikan varhaisimpia ajattelijoita. Tämän huomioon ottaen Inhan ajatukset luonnon kokonaisvaltaisesta kunnioittamisesta voi nähdä osana vuosisadan vaihteessa kehittyvää ympäristöeettistä ajattelua.

Tapamme nähdä ja katsoa maailmaa yleensäkin luonnehtii myös suhdettamme luontoympäristöön. Nykypäivän ekofeminismi poimii tästä katsomistapahtumasta kaksi erilaista suhtautumista, jotka sisältävät Inhan esittelemien katsomistapojen kaltaisia näkökulmaeroja: valloitukseen pyrkivän (*conquest*) tai huolta pitävän, hoitavan (*care*). Feministifilosofi Marilyn Frye kuvailee viimeksi mainittua rakkauden katseeksi, joka ei tarkastele kohdettaan vain mahdollisena ravitsemuksena, samankaltaiseksi muutettavana käyttömateriaana tai omien pelkojen, halujen tai kuvittelun todellistumana. Katsellessamme rakkauden silmin ympäristöämme emme yksinkertaista näkemäämme. Ajatuksena ei ole kaiken samanlaisuus vaan erilaisuuden ymmärtäminen; toisen hyväksyminen sellaisenaan, minusta erilaisena. Rakkaus ei merkitse fuusiota ja erilaisuuksien hävittämistä vaan se kestää myös näkemysten ristiriitaisuudet.⁴⁰⁹ Eroamme luontoympäristöstämme monella tavoin, vaikka kuulummekin sen kanssa samaan ekologiseen yhteisyyteen. Ekofeminismin ja monien ns. syväekologisten suuntausten mukaan ratkaisevaa on ihmisen tai ihmisyyteen kyky nähdä puu tai vuori kokonaisena itsenään ja kyky olla rakkaudessa, kunnioittavassa suhteessa toiseen – oli kyse sitten ihmisestä tai muusta luontokappaleesta.⁴¹⁰ Samankaltaiset ajatukset tuntuvat risteilevän Inhan mielessä, kun hän kuvailee omasta kesätontista ja samalla myös omistamisen halusta luopumistaan. Ero rakkaaksi tulleesta paikasta korvautuu vähitellen syvemmillä tunnesiteellä, jonka kohteena ei ole enää vain oma, tuttu seutu. Irrottautuminen kaikesta riippuvuudesta vie hänen mielestään yhä lähemmäksi luonnon sydäntä, ja hän tuntee oppineensa näkemään luonnon vähäpätöisimpiäkin kauneuksia. "Eron

408 Ibid., 131. Sit. Des Jardins 2001, 136. Tutkijat ovat löytäneet myös kriittisiä puolia Schweitzerin näkemyksistä. Erityisesti kerrotaan, kuinka hän oli suhtautunut aikalaistensa tavoin kolonialistisesti afrikkalaisiin ja kuinka he olivat ilmoittaneet, etteivät halua enää lisää albertschweitzereita. Tästä tarkemmin Berman 1986, 139.

409 Warren 1996.

410 Ibid.

haikeuden, itsekieltämyksen palkaksi sain laajemman lemmen – – opin ihailemaan kaikkea, vaikkei se omaani ollutkaan."⁴¹¹

3. Valokuvallistaminen argumentaationa ja ihmettelynä

3.1. Valokuva luonnon suojelun argumenttina

Inhan sadat luontonäkymät ja -maisemat eivät tulleet valokuvatuiksi vain kansallisaatteellisten tilausten kautta. Ennestään arvostettujen maisemien rinnalle hän valitsi alusta lähtien satoja tuntemattomia metsä- ja järvinäkymiä, puita tai kalliomuodostelmia. Myöhemmin valokuvatessaan enemmän omasta kiinnostuksestaan hänen pääasiallinen kuvauskohteensa muodostui edelleen erilaisista luontoaiheista, kuten puista, soistuneista metsärämeistä tai metsäpuron vuodenaikojen vaihteluista. Näiden valokuvien yhtenä tehtävänä näyttää olleen luonnon eriperusteisten arvojen korostaminen. Tätä näkemystä kannattelee osaltaan tieto siitä, että Inha itse korosti eri yhteyksissä vain arvokkaiden kohteiden kelpaavan valokuvattaviksi.⁴¹² Inhan luontomaisemia esittelevät valokuvat edistivät monien merkittävien ympäristökohteiden tunnettavuutta levitessään laajalle julkaisuissa, yksittäisinä vedoksina tai postikortteina ja sen kautta edesauttoivat niiden rauhoittamista. Useat niistä alueista, jotka hankittiin vuosisadan vaihteessa valtiolle suojelutarkoituksin tai jotka nyt ovat rauhoitettuja tai kansallispuistona, ovat Inhan valokuvaamia, kuten Kolivaarat, Kuusamon Paanajärven erämaat tai Päijänteen saaristoalue. Samoihin aikoihin kun Inha kirjoitti edellä käsiteltyä *Sortunut sävel* -artikkeliaan, metsähallitus rauhoitti hakkuilta mm. Korpiselän Tolvajärven

411 SMA, 303.

412 Näitä seikkoja Inha korosti sekä kirjeessään kustantajalleen WSOY:lle että apurahahakemuksessaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle. Hän ei tekstissään määritellyt tarkemmin, mitä tarkoitti arvokkailla kohteilla. Katson, että yhden vastauksen tähän antavat hänen valokuviansa aiheet sinänsä.

harjumaiset (1913) sekä Enon Pamilon-Kuusamonkosken alueen (1914).⁴¹³
Molempia paikkoja Inha oli käynyt tallentamassa kamerallaan.⁴¹⁴

Luonnonkauneuden rinnalla Inha valokuvasi myös teollistumisen ja sivilisaation luontoympäristön käyttöä. Hänen valokuvansa ovat Suomen suuriruhtinaskunnassa ensimmäisiä, joita on julkaistu kriittisesti luonnonhävitystä käsittelevien tekstien yhteydessä. Kontekstinsa kautta erityisesti nämä otokset voidaan mielestäni ymmärtää luonnonsuojelullisesti kantaaottaviksi, esittelevät ne sitten luonnontuhoja tai luontomaisemia sellaisenaan. Tällaisia ovat *Sortunut sävel* -artikkelin kymmenen kuvaa ja *Tiede ja elämä* -vihkoissa 1920 julkaistun 13-sivuisen *Lohjan vanhoista lehdöistä* -artikkelin 13 valokuvaa. Myös *Suomen maisemia* -teoksen vuoden 1925 kuvitettuun versioon Inha on liittänyt yksittäisiä metsäntuhoja esitteleviä otoksia, kuten kulovalkean polttaman vaaran *Sortunut sävel* -artikkelin muutetussa versiossa ja Helvetinjärven maisemien palaneita vuorirantoja.⁴¹⁵

Nykypäivän ympäristöhistorialliseen keskusteluun Inhan valokuvat kiinnittyvät sellaisten projektien kautta, joissa hänen valokuviaan käytetään kuvaamaan vuosisadan alun luonnontilaa ja sitä kuinka sivilisaation toimet näkyivät siinä. Inhan valokuvista nähdään, kuinka Suomen suuriruhtinaskunnan luontomaisema eroaa nykytilanteesta, kuinka ihminen tuolloin muokkasi ympäristöönsä tai millaisia olivat ihmisen vähemmälle käytölle jääneet syrjäseudun luontomaiset.⁴¹⁶ Enon Kaltimovaaralta vuonna 1893 otettu valokuva kuvaa taiteen tutkijalle tunnelmallista

413 Borg, Ormio 1978, 44–45.

414 Luonnonsuojelualueiden suomalaisen historian alku sijoittuu Pekka Borgin ja Hannu Ormion mukaan 1800-luvun alkuun. Tuolloin keisari Aleksanteri I ihastui 1802 Punkaharjun luontoon niin että antoi viranomaisille käskyn suojella harjun metsiä hakkuilta. Myöhemmin harju lunastettiin senaatin määräyksestä valtiolle 1840. Valtio osti Punkaharjun jälkeen Aavasaksan 1877, Imatran 1883, Kolin 1907, Tolvajärven 1910, Oulujoen koskireitin varret Utjärvellä ja Muhoksella 1913–17, Kangasalan Vehoniemenharjun ja Keisarinharjun 1934–1937. Borg, Ormio 1978, 42–43. Vuoden 1898 metsästysasetus rauhoitti pääosan pikkulinnuista, mutta ensimmäinen luonnonsuojelulaki säädettiin vasta 1923. *Suomen luonnon sata vuotta* 1997, 6.

415 SMA2, 484, 384. Viime mainittua ei sisällytetty kirjan uusintapainokseen 1988.

416 Myös Inhan tekstejä on hyödynnetty nykypäivän ekologisissa tutkimuksissa. Esimerkiksi Inhaa lainattiin Suomen biologian seuran Vanamon juhla-kirjassa *Suomen luonnon sata vuotta*, jossa Heikki Kotiranta ja Tuomo Niemelä käyttävät Inhan matkakuvia tutkimusmateriaalinaan tutkiessaan lahottajia. He viittaavat lähteenään Inhan *Suomen maisemia* -kirjaan kuvaillessaan kuinka ”sata vuotta sitten Etelä-Suomen luonnonmetsät oli jo lähes hävitetty, mutta takamaat olivat vielä koskemattomia”. Myös von Wrightin veljesten teokset toimivat Kotirannan ja Niemelän ”aihetodisteina” näyttöiden ja kirjallisuustietojen vähyden vuoksi. Työvälineenä tekijät käyttivät valistunutta arvausta, joka pohjautuu edellä mainittuihin Inhan matkakuvauksiin ja maalauksiin, jotta ”saataisiin osviittaa myös sadan vuoden takaisesta lahottajasiementen elinpiiristä”. Kotiranta, Niemelä 1997, 97–104.

vaaramaisemaa, kun biologi näkee siinä myös kaskeamisen jäljet, tarkastelee puuston koostumusta, ikää ja kuntoa. Laajimmin Inhan kuvat on liitetty ekologiisiin teemoihin biologivalokuvaaja Kari Ennolan kuvaustyössä; hän kiersi Suomea Inhan jäljillä kesät 1997–1999 sekä 2000-luvulla tallentaen mahdollisimman tarkasti samat paikat ja olosuhteet.⁴¹⁷ Ennolan runsas aineisto osoittaa, kuinka huomattavin muutos suomalaisessa maisemassa on voimakas ja pusikoitunut metsänkasvu. Monissa Ennolan kuvissa metsän lakikorkeus ja tiheys ovat suuremmat kuin Inhan aikaan, ja useat ennen hakkuilla hoidetut maisemametsät ovat nykyisin kasvaneet umpeen.⁴¹⁸ Tästä hyvä esimerkki on Punkaharju, jonne vielä Inhan aikana hakattiin näkymäaukkoja, jotta tunnetuilta näköalapaikoilta löytyi entisenlainen, osaksi avoin järvimaisema.⁴¹⁹ Toisaalta modernin metsäteollisuuden jäljiltä monilla Ennolan toistamalla näkymillä vallitsi samanlainen autius kuin Inhan kaskimaisemissa. Inha kuvasi paljon myös laiduntamisen muokkaamia metsämaita, jollaisia ei enää juuri löydy Suomesta. Samoin Inhan kuvaamista kuohuvista koskista kaikki suurimmat ovat nykyisin valjastettuja, vapaana on säilynyt vain muutama pienempi ja syrjäisempi joki.⁴²⁰ Ennolan tutkimusmatkat osoittivat myös, kuinka muutamat jo Inhan aikaan vanhoiksi koetut puut kasvoivat yhä paikoillaan.

3.2. Kasken valokuvallistaminen ja valokuvan osoittamisen ele

Luonnonsuojelullisessa argumentaatiossa valokuvalle on nähtävissä vakiintunut paikka dokumenttina: kertomassa luonnontilasta, alleviivaamassa luonnonkauneutta tai kritisoimassa ihmisen aiheuttamia luonnon tuhoja. Janne Seppänen ja Esa Väliverronen ovat jäsentäneet näitä valokuvalle asetettuja tehtäviä tutkiessaan biodiversiteettiä käsitteleviä lehtiartikkeleita. Valokuvan roolin he näkevät tärkeänä

417 Ennolalla oli vuoteen 2005 mennessä noin 560 kuvaparia, viimeisimmät Vienan Karjalasta. Ennola s.a.

418 Ennola s.a.

419 1800-luvun loppu oli matkailun nousukautta, kuuluisia kohteita olivat Punkaharjun ohella Kangasalan Vehoniemen- ja Keisarinharjut, Hattelmalan harju, Koli, Vuokatin vaarat, Nilsin Pisa ja Aavasaksa, rotkolaaksot ja rotkojärvet kuten Ruoveden Helvetinjärven seutu ja Virtain Toriseva sekä kosket kuten Kyröskoski, Oulujoen koskireitti ja Imatrankoski (vapaana vuoteen 1921). Ks. esim. Borg, Ormio 1978, 42–43; Markkanen 1987, passim.

420 Ennola s.a. Jokia on perattu 1700-luvulta lähtien ja perkaus lisääntyi uiton ja vesivoiman vuoksi 1800-luvun loppupuoliskolla. Torniojokea ja Simojokea lukuun ottamatta kaikkiin suuriin ja useisiin keskisuuriinkin jokiin on rakennettu voimalaitoksia. Suomen vesiluonto on sadassa vuodessa laajalti rehevöitynyt, happamoitunut ja myrkyttynyt ja monet pienvedet ovat tuhoutuneet kokonaan. Oikari 1997, 15–16, 44.

merkitysten tuottajana, joka toimii ympäristökysymyksiä käsittelevässä keskustelussa yleensä symbolina, metaforana tai metonymiana.⁴²¹ Nämä valokuvallistamisen keinot ovat käytössä journalismissa, jossa kyse on valokuvalle asetetuista konteksteista luonnon suojelua erilaisin näkökulmin kommentoivissa kirjoituksissa. Tätä valokuvan dokumentaarista käyttöä, eräänlaista uskoa valokuvan todistusvoimaan, kommentoi valokuvan indeksisyydestä käyty keskustelu. Indeksikäsittelyn määrittelmistä käytetyin tulee yhdysvaltalaisen filosofin Charles Sanders Peircen (1839–1914) merkkiteoriasta.⁴²² Peirce luokittelee valokuvan indeksiseksi merkiksi⁴²³, joka ei ole itsenään varsinainen merkki, vaan on fyysisesti yhteydessä kohteeseensa eräänlaisena jälkenä ja tulee sen vuoksi tulkituksi kohteen representaationa. Merkki valokuvasta tulee vasta, kun se saa katsojan mielessä tulkinnan jonkun kuvana, kuten savu tulen ja tuuliviiri tuulen indeksisenä merkinä.⁴²⁴ Tämä valokuvan kohteeseen osoittamisen ele on ollut valokuvaa kommentoivissa teksteissä teemana siitä lähtien, kun camera obscuran kuva onnistuttiin kiinnittämään pysyväksi. Varhaisin keskustelu käytiin protovalokuvaajien pohtiessa valokuvaa luonnon omakuvana.⁴²⁵ Sen jälkeen alettiin pohtia valokuvan suhdetta todellisuuteen, merkittävä alustus aiheesta sisältyi Benjaminin *Kleine Geschichte der Fotografie* -artikkeliin, johon viittasin jo johdannossa. Benjamin vertaa valokuvaamista maalaamiseen, josta puuttuu hänen mukaansa sattumallinen linkki todellisuuteen. Aihetta tutkineen Mika Elon mukaan Benjamin näkee valokuvaan piirtyvän sattuman voimasta jotain, mikä ei aiemmin ole tullut nähdyksi, jonkinlaisen optisen tiedostamattoman. Kameralla kuvatessa on mahdollista ylittää inhimillisen havainnon rajat ja samanaikaisesti toistaa ulkomaailmasta jotain siellä ehdottomasti ollutta. Indeksinen kuva merkitsee

421 Seppänen, Väliverronen, 2000, 330–348. Teksti julkaistu myös Seppänen 2001, 138–163.

422 Valokuvaa tutkineista kirjoittajista Peircen teorioita ovat käyttäneet Suomessa mm. Laakso 2003 ja Elo 2005. Merja Salo on tarkastellut uutiskuvaa Peircen indeksisyydestä kehittelyn yksinkertaistetun jäsenyyksen kautta, Salo 2000.

423 Peirce, verkkojulkaisu: ”*Index. A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand.*” “*The index is physically connected with its object; they make an organic pair, but the interpreting mind has nothing to do with this connection, except remarking it, after it is established.*”

424 Harri Laakso, joka tuo väitöskirjassaan Peircen indeksisyys-käsitteen paneutuvasti valokuvasta käytävään keskusteluun, huomauttaa tuuliviirin sopivan hyvin esimerkiksi, koska sekään ei valokuvan lailla toista suoraan kaltaisuutta. Laakso 2003, mm. 88–127. Tässä tutkimuksessa ei ole mahdollista lähteä tarkemmin esittelemään Peircen monitulkintaista merkkiajattelua. Aiheesta enemmän esim. *The Essential Peirce* -verkkosivuilla.

425 Tätä Geoffrey Batchenin tutkimaa keskustelua olen referoinut lyhyesti johdannossa.

Benjaminille samanaikaisesti rauniota ja rakennuskaaviota, johon menneisyys ja tulevaisuus ovat virtuaalisesti kirjoittautuneina.⁴²⁶

Benjaminin ohella tärkeä valokuvan ontologiaa määritellyt kirjoittaja on elokuvatutkija André Bazin, joka vertaa maalaustaiteen ja valokuvan suhdetta kuvassa ilmenevään. Hän painottaa esseessään *Ontologie de l'image photographique*, kuinka valokuvassa muodostui ensimmäisen kerran kuva maailmasta jonkinasteisen determinismin kautta ilman ihmisen luovaa väliintuloa.⁴²⁷ Tämä perustava tekijä vaikuttaa Bazinin mielestä siihen, että valokuvaajan osuus kuvan tekemisessä on aina jossain määrin rajallinen verrattuna taidemaalarin työskentelyyn. Valokuvaajan persoona on mukana ilmiön valinnan, orientoitumisen ja pedagogian myötä ja vaikka se on niin silmännähtävä lopullisessa työssä, se ei ole mukana samassa mielessä kuin maalarin persoonallisuus. Kun taiteet yleensä perustuvat ihmisen läsnäoloon niin valokuvassa nautimme Bazinin mielestä hänen poissaolostaan. ”Valokuva vaikuttaa meihin samalla tavoin kuin ’luonnollinen’ ilmiö, kuin kukka tai lumen kristallikide, joiden kauneutta ei voi erottaa niiden alkuperästä, kasvi- tai kivimaailmasta”, Bazin kirjoittaa.⁴²⁸ Valokuvan automaattinen synty tapa nullisti hänen mukaansa radikaalisti kuvan psykologiaa. Syntytapansa kautta valokuvalle lankesi uskottavuus, joka puuttui kaikilta muilta kuvallisilta teoksilta. Tässä tilanteessa maalaustaiteesta tuli todellisuuden jäljittelyn kehnompia tekniikka. Uskollisinkaan piirros ei koskaan ”herätä luottamustamme yhtä irrationaalisesti kuin valokuva, vaikka älymme olisi kuinka kriittinen”.⁴²⁹

Bazinin valokuvan ontologian tulkinnoista on käyty keskustelua, jossa mielipiteenvaihtoa ovat synnyttäneet erityisesti hänen realismi-määritelmänsä sekä hänen käyttämänsä objektiivisuus-termi.⁴³⁰ Bazinin kirjoittaessa objektiivisuuden valokuvalle tuomasta uskottavuudesta hänen on usein käsitetty viittaavan objektiivisuudella totuudellisuuteen.⁴³¹ Aihetta väitöskirjassaan pohtiva Harri Laakso

426 Elo 2005, 199.

427 Bazin 1983 (1945), 182–183. Suomessa Bazinin kirjoituksia ovat käsitelleet valokuvan kannalta mm. Laakso 2003, 115–127 ja Seppänen lyhyessä artikkelissaan 1999.

428 Ibid., 183. Tässä käytetty Harri Laakson suomennosta: Laakso 2003, 124. Laakso käy läpi tätä Bazinin tekstiosuutta korjaten sen aikaisempaa suomennosversiota.

429 Ibid., 183. Suom. Harri Laakso, Laakso 2003, 124.

430 Ks. esim Koršič 1988. Tuoreampia kommentteja ks. esim. Morgan 2006.

431 Suomessa esim. Seppänen 1999.

tarkistaa tätä näkemystä huomauttamalla, että Bazin tarkoitti termillä kirjaimellisesti valokuvan *objektiivisuutta* eli valokuvan syntymekanismia, kameran objektiivin toimintaa, sen piirtoa, ei todellisuuden objektiivista välittämistä. Tämä mediumin erityisyyden tuoma uskottavuus tyydyttää illuusionälkäämme, valokuvaan piirtyvä kohteen jälki herättää meissä ”irrationaalista luottamusta”, Laakso lainaa Bazinia. Laakso asettaa Bazinin valokuvan ontologian perustaksi jäljen ja uskon, kyse on hänen mukaansa samankaltaisesta argumentaatiosta, jonka voi myös lukea valokuvaan liittyvänä Peircen indeksisyyden yhteydessä. Laakso palaa perustelussaan Peircen indeksisen merkin määrittelyyn, jonka mukaan tällainen merkki ei niinkään viittaa samankaltaisuuteen tai analogiaan kuin dynaamiseen yhteyteen, esimerkiksi henkilön tiettyihin, merkkiin kiinnittyviin muistikuihin ja tuntemuksiin. Loppupäätelmänään Laakso ehdottaa, että valokuvan ominaispiirteiksi tulkituissa indeksisyydessä ja objektiivisuudessa ei ole välttämättä kyse totuudellisuudesta tai vastaavuudesta vaan usein jonkinlaisesta sidoksesta, joka ei ehkä ole ilmeinen kaikille kuvan katsojille. Valokuvan yhteys kuvattuun ei ole vain silmännähtävissä yksityiskohdissa vaan valokuvan indeksisyys toimii myös ihmisen muistin varassa.⁴³²

Seuraavassa pohdin valokuvallistamiseen liittyviä indeksisyyden oletuksia tarkastelemalla kaski-aihetta käsitteleviä kahta Inhan 1893 ottamaa valokuvaa ja Eero Järnefeltin samana vuonna tekemää maalausta. Kuten edellisessä luvussa totesin, kaskenpoltto on nähty sekä hävitystyönä että luontoa säädyllisesti käyttäneenä elinkeinona. Aihe on luonnon suojelusta käytävän keskustelun näkökulmasta kiinnostava, koska siinä käsitellään kysymyksiä siitä, millainen ihmisen puuttuminen metsäluontoon on soveliasta. Tässä tutkimuksessa kaskiteema tarjoaa mahdollisuuden pohtia erityisesti sitä, millaisin argumentein valokuvan voi nähdä osallistuvan 1800-luvun lopulla kaskeamista kommentoivaan keskusteluun ja millaisia ajatuksia valokuvat ja maalaus herättävät minussa katsojana. Asettamalla rinnakkain nämä kuvat etsin valokuvallistamisen erityisyyksiä ja katsojan valokuvaan asettamia odotuksia. Kysyn, miten kuvanlukemistavat voivat erota valokuvan ja maalauksen kohdalla: miten tulee esiin valokuvaan yhdistetty indeksisen viittauksen oletus siinä laajuudessaan, jota edellä esittelin.

432 Laakso 2003, 125–128. Laakso pohtii näitä käsitteitä erityisesti valokuvaajan kannalta ja toteaa, että kuvan ottajalla on kuvaansa omanlainen suhde, joka ei välttämättä vastaa katsojan katsomiskokemusta.

Inha valokuvasi Pohjois-Karjalassa, Enossa kaksi *Kaskenviertäjät*-valokuvaa kiertäessään vuonna 1893 Suomea K. E. Ståhlbergin tilaamana. Ensimmäisessä, pystyvalokuvassa, neljä naista työntää pitkillä sauvoilla maassa makaavia risuja lievästi oikealta vasempaan viettävällä mäellä. Etualan maa on paljas ja tumma, naisten kohdalla se savuaa niin, että sekä makaavat risut että taustalla kasvava matala koivikko peittyvät savuun. Näkymä jakautuu pystysuorasti kolmeen tasoon, tummaan etualan maahan, naisten kohdalla alkavaan savuiseen maisemaan ja koivikon latvoista alkavaan taivaaseen. Etummaisat hahmot seisovat rankoja ylhäältä työntäen aivan vierekkäin, niin että toinen vaikuttaa toisen varjolta. Takimmaisista naisista toinen seisoo ylemmällä pitäen sauva etummaisten tavoin. Hänen keppinsä näyttää melkein osuvan alempana seisovaan naiseen, joka työntää puutaan kädet alhaalla. Toiminta rajautuu kuvan keskelle, ja vaikuttaa siltä kuin taivas ja maa kehystäisivät tätä tapahtumisen tilaa. Taivas hohtaa poutapilvin valoisimpana. Etualalla erottuvat kepinpätkät ja musta maa sekä keskemällä kuvaa näkyvät kannot viittaavat kaatuneisiin tai palaneisiin puihin. Naiset ovat selin ja sivuttain katsojaan työskennellen sauvoillaan samansuuntaisesti alamäkeen. Heidän vaatetuksensa on yhdenmukainen: pitkä hame, pitkähihainen paita ja huivi. Auringonvalo lankeaa maisemaan oikealta sivulta poimien naishahmot esiin savuisesta ympäristöstä ja korostaen kuvan monitasoisuutta. Kuvan voimakas, moniulotteinen sommittelu, ihmisten liikerytmin samankaltaisuus ja ylös kurottavat asennot sauvoineen, ylöspäin suuntaava kuvakulma, muotoileva sivuvalo ja sävyjen vahva vaaleneminen kohti taivasta luovat kuvaan vahvan herooisen sävyn.

Toinen *Kaskenviertäjät*-valokuva esittää matalalta mäeltä alaspäin otettua, yleiskuvaksi rajattua maisemaa. Vaakakuvan etualan muodostavat poltettujen puiden rangat ja tuhka sekä oikealla tuhkasta nouseva savu. Keskellä on viisi naista, joista yksi kulkee kohti kameraa ja toiset työntävät sauvoilla savuavaan maahan. Naisten takana poika nojaa rankoon. Näkymän läpi kulkee vaakasuoraan risuaita, joka erottaa poltetun maan ja sen takana nousevan nuoren koivumetsän. Puusto näyttää kasvavan matalalla vaaralla, ja sen takana jatkuu autereinen metsikkö samanlaisena. Horisontti asettuu vaakasuorana kuvan yläosaan rajaten sinne kapean valkean taivaannauhan. Aurinko paistaa maisemassa lähes myötäisenä sivuvalona. Metsä sulautuu enimmäkseen tasasävyiseksi massaksi. Alaspäin suuntautuva kuvakulma, ihmisten

alaspäin suuntautuvat liikkeet ja kumartumiset sekä heidän hajanainen asettumisensa kuvaan vaikuttavat korostavan ihmisen alisteista suhdetta ympäristöön ja antavan viitteitä myös työn raskaudesta. Väsymys näkyy vasemmalla käsiään pyyhkivän ja kävelevän naisen ryhdissä. Valokuvallistettava toiminta, kaskeaminen, vaikuttaa olevan jo loppuvaiheessaan.

Nämä molemmat valokuvat ovat muodostuneet eräänlaisiksi suomalaisen kaskikulttuurin ikoneiksi, ja niitä on käytetty runsaasti eri julkaisuissa, erityisesti pystykuva, joka ensimmäisen kerran julkaistiin jo *Finland i bilder* -kirjassa 1895–1896. Silloin kuvatekstinä oli kaskeamista yleisesti luonnehtiva, kansatieteellisesti elinkeinoa esittelevä kuvateksti, jossa aihetta kommentoitiin myös kriittisesti:

Sitä myöden kuin maanviljelys paranee ja metsäin arvo nousee alkaa Länsi- ja Etelä-Suomessa kaskenpoltto vähetä, jopa jäädä unohduksiin, mutta monessa osassa Savo ja Karjalaa on se vielä tänä päivänä asukasten pääelinkeino. Näissä maakunnissa on maa jo niin moneen kertaan kaskettu, että ei liikene kunnollista metsää kaadettavaksi, vaan on enimmäkseen kaskettava puolikasvuisia vesakoita. Semmoinen kaski palaa huonosti ja on sen vuoksi 'vierrettävä'. Tämä tapahtuu sillä tavalla, että palavia rovioita vähitellen kieritetään eteenpäin pitkin kaskea. Niistä varissut tuhka lannoittaa maan. Kuva on Enon pitäjältä läheltä Joensuuta.⁴³³

Kaskivalokuvien pysty versio vaikuttaa otetun kesken toiminnan aktiivista vaihetta. Siinä luonto alistetaan ihmisen toimille ja palaa savuna ilmaan. Vaakakuvassa kasvuvoimainen, horisonttiin jatkuva metsäluonto ympäröi kaskenviertäjiä. Kuvan metsät näyttävät kokeneet kaskenpolton, havupuut ovat kadonneet ja tilalle on jo kasvanut uutta, nuorta lehtimetsää, koivikkoa ja harmaalepikkoa. Ihminen näyttää pieneltä uudistusvoimaisen luonnon keskellä. Nämä kaksi samanaiheista mutta tunnelmaltaan lähes vastakkaista otosta esittelevät valokuvallistamisessa tapahtuvaa kohteen monivaiheista muokkaamista. Valokuvaaja valitsee kuvaushetken, kuvakulman, kuvausajan ja rajaa näkymän. Kaskeaminen voi näyttää joko dynaamiselta ja esteettisesti kiinnostavalta tai arkiselta ja väsyttävältä uurastukselta.

433 Inha 1895–1896.

Valokuva kaskenviertäjistä voi puhua ihmisen voimista ja luontoympäristöä muokkaavista toimista tai se voi kertoa hänen työnsä väliaikaisuudesta ja inhimillisestä touhusta huolimatta jatkuvasta luonnonkierrosta.

Tarkastelen seuraavassa näiden kahden valokuvan rinnalla Eero Järnefeltin Savossa Lapinlahdella maalaamaa *Raatajat rahanalaiset (Kaski)* -teosta⁴³⁴. Maalauksessa aukeaa jylhä vaaramaisema, jossa katsoja asetetaan karrelle palaneelle rinteelle keskelle kaskenpolttoa. Sinertävän horisontin eteen nousevat vasemmalla punaiset tulilieskat ja valkoisesta harmaaseen vaihteleva savu. Maa on edessä valkoisen, savuavan tuhkan ja siitä nousevien hiiltyneiden juurakoiden peitossa. Savuverho piilottaa taakseen vaaran laella vielä kasvavan korkean kuusikon. Aivan kuvan edessä vanhempi, risaiseen päitaan pukeutunut mies kumartuu sauvalla tuhkaiseen maahan. Hänen takanaan seisoo sauva kädessään, isoissa tuohikengissä surkeana tuijottava tyttö. Hän on ainoa, jonka katseen katsoja kohtaa. Tytön kasvot ja vaatteet ovat savun mustaamat, tukka hiestä ja kuumuudesta märkä ja hameen laskokset paljastavat hänen pyöreänä kupuna nousevan vatsansa. Tytön pään takana erottuu lähes auramainen vaalea kehä, joka nostaa hänen kasvonsa ja katseensa yhdeksi maalauksen pääaiheeksi. Tärkeänä erottuu kuvassa myös kumartuneen miehen rikkirevenneen paidan paljastama laiha mutta työstä vahva olkapää, jonka kalpeaa ihoa puolipilvisen taivaan valo korostaa hohdollaan.

Lähtökohtanani luvun alussa esitetyt näkemykset valokuvasta todellisuuteen viittaavana eleenä katson käsillä olevaa kolmea kaskikuvaa. Järnefeltin teoksen kohdalla korostetaan Valtion taidemuseon taidekokoelmien esittelyssä, kuinka taiteilija on maalannut teoksensa Pohjois-Savossa saadakseen mahdollisimman autenttisen kuvan.⁴³⁵ Tämä tieto on taustaa maalauksen tarkasteluun; yhtä hyvin teos olisi voinut syntyä kokonaisuudessaan studiossa. Kyse on merkittävästä kuvanvalmistukseen liittyvästä metodisesta valinnasta. Valokuvaajalla taas ei ollut muuta mahdollisuutta kuin mennä paikan päälle, valokuvan syntymisen edellytys on kohteen läsnäolo kuvan tekemisen hetkellä. Järnefeltin maalaustavan asennetta on

434 *Raatajat rahanalaiset / Kaski*. 1893, Ateneumin taidemuseo. Helsinki.

435 Salo 2008, Valtion taidemuseon taidekokoelmien verkkosivut.

taidehistoriassa määritelty sekä realismiin että naturalismiin liittyväksi.⁴³⁶ Teoksen valokuvamainen, yksityiskohtia toistava tarkkuus sekä sen tapa asettaa katsoja tapahtuman keskiöön lähentää sitä ilmaisullisesti Inhan valokuviiin. Jos maalauksesta katselee mustavalkoista kopiota, tuntuu kuin valokuvaaja ja maalari olisivat työskennelleet samassa paikassa. Tätä yhdenmukaisuutta lisää vielä se, että Järnefeltin maalauksen taustalla työskentelevä nainen muistuttaa hahmoltaan vahvasti Inhan valokuvien naisia ylösnostettuine käsineen ja vaatetuksineen. Maalauksen taustalla oli kirjallinen idea: *Kalevalan* 20. runon loppu: “Tuop’ on piika pikkurainen, raataja rahanalainen.” Taiteilijan pyrkimyksenä oli ollut tehdä kalevalainen henkilökuva runon piiasta, mutta jo aikalaisyleisö ja kriitikot lukivat teosta moneen suuntaan avautuvana vertauskuvana: milloin köyhän kansan puolustajana, milloin luonnon armottomuuden kuvana.⁴³⁷ Näkymää hallitseva tytön hahmo ohjasi kuvan lukemista. Teoksen ollessa esillä ensimmäisen kerran Suomen Taiteilijain näyttelyssä syksyllä 1893 Eero Järnefeltin veli Arvid kirjoitti: “Tyttö puhuu valituksensa katsojalle ikään kuin muiden raatajain puolesta, jotka eivät työltänsä jouda. – – Ja juuri tämän alaikäisen olennota, kuten sanoin, puhuukin selvimmin hänen yhteiskuntaluokkansa valitus.”⁴³⁸ Juhani Aho arvioi teosta symbolisena kuvana kansan taistelusta kovaa luontoa vastaan.⁴³⁹ Taiteilija ei välttämättä jakanut näitä tulkintoja, hänen suhtautumisensa rahanalaisiin raatajiin oli mutkikas, kuten Riitta Konttinen on kirjoittanut. Toisaalta Järnefelt arvosti Konttisen mukaan kaskenkaatajia ja heidän alkuperäisyyttään ja puhtauttaan mutta toisaalta hän näki heissä tietämättömyyttä ja eläimellisyyttä.⁴⁴⁰ *Raatajat rahanalaiset* -teoksen aihe ei siis ollut tekijän eikä aikalaiskatsojien mielessä kaskenpoltto tai kaskeamisen kommentointi, vaan enemmänkin sen henkilöihin liittyvät tarinat.

Inhan kuvausmatkaan liittyvässä *Suomen maisemia* -kirjassa julkaistussa tekstissä korostuvat samat teemat kuin Järnefeltin teoksessa: kansan köyhyys ja nälkä. Nämä seikat eivät minusta nouse Inhan kaskivalokuvien aiheiksi. Enemmänkin valokuvat kuvaavat kaskeamisen tekemisen tapaa ja sitä ympäröivää metsäluontoa. Ihmiset asettuvat molemmissa valokuvissa ajan pittoreskin maisemavalokuvauksen kaavan

436 Riitta Konttinen näkee maalauksessa venäläisen tendenssirealismien ohella ranskalaisen naturalismin vaikutteita. Konttinen 2001, 204–205.

437 Ibid., 205–206.

438 Sit. Konttinen 2001, 205.

439 Sit. Sarajas-Korte 1989a, 206.

440 Konttinen 2001, 205–206.

mukaan osaksi näkymää. Toiminnallisemmassakin pystykuvassa he ovat selin kameraan ja tekemisen liike kohdistuu pois päin katsojasta. Kun vielä näkymän tärkeä merkityksellistäjä väri muuntuu valokuvassa mustavalkosävyjen pehmeäksi vaihteluksi, huomaan että Järnefeltin maalaus vaikuttaa minusta todellisemmalta kuin Inhan valokuvat. Järnefeltin maalauksen äärellä kuvittelen tuntevani kaskisavun ja hien hajut, viilenevän illan kosteuden kuumuutta hohtavien kekäleiden lomassa. Väistelen tosi tilanteen lailla kiinteästi tuijottavan pikkutyön katseen, miehen alastoman olkapään tai taustalla kumaraisen vanhuksen väsyneen hahmon kohtaamista. Inhan valokuvat johdattelevat minut katselemaan maiseman muotoja ja sävyjä, silmä liikkuu savun hämärästä tummaan kaskimaahan. Valokuvan tapahtumat ja ihmiset ovat minusta etäällä, eivätkä ne häiritse minua tässä kuvan sommitteluun pysähtyvässä katselussa. En tunne tarvetta kuvissa esiintyvien ihmisten elämisen ehtojen ymmärtämiseen enkä kavahda vaakakuvan keskellä minua kaukaa katsovia nokisia kasvoja. Valokuvat vievät Eino Leinon runon kaskisavujen tunnelmiin ja varsinkin pystykuva värityy mielessäni vahvasti kansallisromanttiseksi. Inhan pystykuvan sommitelmallisuus ja sen kuvallisen ilmaisun rakentaminen korostuvat mielessäni Järnefeltin maalaukseen verrattuna. Tätä vaikutusta ei poista tietoisuus siitä, että Inha ei tietävästi yleensä puuttunut kuvattaviensa asentoihin tai kuvauskohteeseensa.⁴⁴¹ Lukiessani kuvien rinnalla luvun alussa esiteltyjä kuvauksia Kuusamon huuhtaviljelyn ympäristövaikutuksista Järnefeltin maalaus vaikuttaa minusta valokuvia enemmän puhuvan samoista maisemista. Valokuvallisuus ei näiden kolmen kuvan kohtaamisessa takaa minulle kuvan todenkaltaisuutta. Valokuvan indeksisyys johdattaa minua enemmänkin Laakson tulkintojen mukaiseen muistinvaraiseen katseluun, sumuisten kesäamujen tai iltanuotioiden savujen pehmentämiin lapsuuden maisemiin. Valokuvan indeksisyys toimii tässä Laakson kuvailemana sidoksena, joka kiinnittyy vahvasti yksityisiin mieltymyksiini ja muistikuviini.

441 Vienan Karjalaan tekemänsä kuvausmatkan aikana Inha selosti pyrkineensä mahdollisimman autenttiseen valokuvaamiseen. Inhan Vienan Karjala -kuvia on vielä nykypäivänäkin kiitetty ajassaan poikkeuksellisen dokumentaarista otteesta. Toisaalta tiedetään, että eräät kuvatut tapahtumat järjestettiin tuolloin juuri valokuvaajaa varten. Tästä enemmän luvussa III.

3.3. Sortunut sävel -artikkelin valokuvat ja kasvun ihme

Kuten edellä osoitin, valokuva ei sellaisenaan välttämättä asetu katsojan mielessä todellisuuteen viittaavaksi kuvallistajaksi, valokuvan indeksisyyden voi ymmärtää toimivan myös katsojan yksityisiä muistikuvia ja tuntemuksia herättelevänä tekijänä. Tämä valokuvan monimerkityksisyys ja sen tulkinnanvaraisuus synnyttää valokuvan käytön yhteydessä usein tarpeen kontekstualisoida aihetta kirjoituksin.⁴⁴² Se tapahtuu journalismin piirissä yleensä kuvatekstein, taiteessa teosnimien kautta. Seuraavassa tarkastelen, millaisiin konteksteihin liitetään luonnon suojelun aineistoon sisältyviä valokuvia. Nostetaanko valokuvallistamisen kautta esiin ehkä toisenlaisia teemoja ja painotuksia kuin sanallisessa tekstissä? Millaisena merkityksellistämisenä luonnon valokuvallistamisen voi tässä yhteydessä ymmärtää?

Sortunut sävel -artikkeliin liittyy kymmenen valokuvaa, jotka kommentoivat joko sisältönsä tai kuvatekstinsä välityksellä kolmea luonnonsuojellista teemaa: luonnonarvoa argumentoidaan niissä ensiksi luonnonkauneutta esittelemällä, toiseksi metsänkaadon seurauksia kuvaamalla ja kolmanneksi niiden kautta esitellään todisteita luonnon kasvun voimasta. Luonnonsuojelliseen argumentaatioon liittyvää myönteistä kuvastoa edustavat *Rauhoitettu ranta*, *Näköalain metsästäjiä Päijänteellä* ja *Petäjikkö Päijänteen vuorirannoilla*. Niissä esitellään yksityisen rauhoittama mäntyinen kalliosaari, kolme retkeilijää mäntyisellä kalliolla järvimaisemassa ja kalliovuorelle kasvanut rantapetäjikkö, jonka surullisen kohtalon valokuvaaja jo näkee mielessään: “[S]ääli on ajatella sitä aikaa, jolloin metsänhävityksen hirmumyrsky senkin armotta sortaa, jättäen jälkeensä paljaan kallion – kuinka pitkiksi aikoja jättäneekin!”⁴⁴³ *Viimeisiä sukuaan* -kuva esittelee “komeita, harmaita kelohonkia”, jotka vielä ”uhmaavat” metsänraiskaajia nuoren koivikon keskellä. Metsänkaatoa kuvaava *Raiskattu vuori* kertoo laajoista ja paljaista hakkuualueista, joilta “männyt on viety viimeiseen asti”. Järvimaiseman valokuvassa etualan täyttää rantaan asti ulottuva matalan vesakon ja kivikon peittämä kaatoalue ja vastakkaisen rannan parturoitu vaara, jota kuvateksti kommentoi: “Se on säällittävä

442 Valokuvan tulkinnanvaraisuuden kommentoinnin yksi perusteksti on mielestäni edelleen Susan Sontagin *On Photogprahy*. Sontag 1978 (1973).

443 Io Ia, [Inha] 1914, 82.

luonnonhävityksien kuva ja vielä synkempi todistus siitä kammottavasta köyhtymisestä, jota kohti nopeaa kuljemme.”⁴⁴⁴

Artikkelin aloituskuva *Muuan pieni luonnonihme* poikkeaa muista kuvista muotonsa vuoksi. Kolmiomaiseen ikonimuotoon rajattuna se esittelee lahoavassa kannossa kasvavan kuusentaimen. Luonnon ihmettelyn teemaan liittyy myös artikkelin päättävä *Vähän suurempi luonnonihme*. Se esittelee juurilleen kaatuneen vuoripetäjän, jonka oksat ovat kasvaneet uudelleen puun muotoon. Vuoripetäjä nostetaan toisessakin kuvassa luonnonvoiman metaforaksi:

*Kaikkein säälittävin metsänraiskuun muoto on vuoripetäjien kaataminen. Vaikeata on metsän enää päästä alkuun kallioilla, joilta se on hävitetty, ja hidasta on sen varttuminen. Säälikää sen vuoksi vuoripetäjää kukkulallaan. Suunnattoman työn on Luonnotar tehnyt sen kasvattaessaan, ja haikeammin kuin missään muualla itkee vuorella kasvupaikka ahavoituneen poikansa sortumista.*⁴⁴⁵

Katson sitaatin argumentoivan luontoympäristöä Des Jardinsin esittelemän jaottelun mukaisesti nonantroposentrisin perusteluin. Tällä viitataan ympäristöfilosofian piirissä vakiintuneeseen jakoon kahden toisistaan poikkeavan ympäristöasenteen välillä: antroposentrisen ajattelu asettaa lähtökohdaksi ihmisen moraalisen edun, kun taas nonantroposentrisen näkemyksen mukaan ihmisen ohella myös muilla olioilla ja olevaisilla on yhdenvertainen itseisarvo.⁴⁴⁶ Tekstin kielikuva siitä, kuinka Luonnotar itkee poikaansa, asettaa vuoripetäjän ihmisen vertaiseksi, olevaiseksi, joka on saanut arvonsa suoraan ihmistä suuremmalta voimalta, maailmankaikkeuden valtiattarelta. Luonnotar eli Luonto merkitsee tässä kaiken luoja, luonnonvoimaa, eräänlaista elämän alkuvoimaa, ja vuoripetäjä edustaa näin tuon luonnonvoiman ihmeen ilmentymää. Luonnonvoiman tärkeimmäksi ilmentymäksi poimitaan artikkelin kuvissa mänty. Kuusi otosta joko esittää mäntyä tai se liitetään kuvaan tekstin

444 Ibid., 69.

445 Ibid., 77.

446 Jaottelu on vakiintunut nykypäivän ympäristöfilosofiassa yhdeksi keinoksi jäsentää tutkimusaineistoja. Siitä käydystä keskustelusta mm. Des Jardins 2001, erit. 11–12; Oksanen 1997, 199; Väyrynen 2006, erit. 11; Haila, Lähde 2003. Korostan, että tässä ei ole kyse tekstin antroposentrisestä tyylistä, jolloin tarkoitetaan antroposentristen ilmaisujen käyttöä, vaan tekstiin liittyvistä arvostuksista.

kautta.⁴⁴⁷ Samaa voiman läsnäoloa korostaa myös tekstin kohta, jossa vuorirannan petäjikön kestävyyttä ja kykyä kasvaa kallioisen ja vähäravinteisen maan kupeessa kuvaillaan luonnon suurena elinvoiman näytteenä.⁴⁴⁸ Luonnonkasvusta puhuminen tuo *Sortunut sävel* -artikkelin perusteluihin teeman, joka poikkeaa luonnonsuojeluun liittyvän aikalaiskeskustelun akateemisista ja patrioottisista painotuksista. Niissä etusija oli luontomaiseman kansallista identiteettiä rakentavilla, esteettisillä tai tieteellisillä arvoilla, antroposentrisillä näkemyksillä, jotka perusteltiin ihmisen hyödyllä tai hänen kokemuksellaan. *Sortunut sävel* -artikkelissa näkökulma irtaantuu tästä ihmiskeskeisyydestä.

Kiinnostava on, että yllä esitellyt nonantroposentriset näkemykset liitetään artikkelissa valokuviin, sen sijaan ne eivät tule korostetusti esiin samaisen artikkelin leipätekstissä. Valokuvien kautta kirjoittaja vaikuttaa muuttavan asennettaan ja näkevän kohteensa, luonnon, yksilöidympänä ja itseisarvoisempana. Valokuvallistamisen kautta luonnon edustajaksi poimittu kuusentaimi rajataan pyhäinkuvaksi, luonnon ihmetekojen ilmentäjäksi. Tässä kertomuksessa Luoja tai Luonnotar liittyy aristoteelisen luontokäsityksen ja kristillisen teleologian yhdistäneen Tuomas Akvinolaisen näkemykseen. Siinä kaikki luontoympäristössä oleva toteuttaa jumalan suurta suunnitelmaa ja kaikella luonnossa on oma *teloksensa*, tarkoitusperänsä, Aristoteleen teleologiaan perustuvan filosofian mukaan.⁴⁴⁹ Pieninkin puun taimi on merkityksellinen kasvaessaan vaikeistakin olosuhteista huolimatta yhä suuremmaksi ja ilmaistessaan näin luonnon perimmäistä, jatkuvan muuttumisen ja kehittymisen ihmettä. Luonto ei ole vain tuo kuusentaimi, vaan luonnolla tarkoitetaan tässä puuntaimen olemusta, sen silmille näkymätöntä taipumusta tulla itsekseen, täysikokoiseksi kuuseksi. *Muuan pieni luonnonihme* valokuvallistaa enemmän kuin vain kannon keskeltä nousevan taimen; se pyrkii välittämään sekunnin murto-osan verran jotain jatkuvasti tapahtuvaa, jonka edessä valokuvaaja painoi suljinta ja josta

447 Tässä yhteydessä esiin nousee myös mäntypuun embleemiseksi tulkittu asema tuona aikana varsinkin, kun Inha kuvailee metsänraiskauskausta myös sorto-sanalla. Mäntyä on taidehistorian piirissä tarkasteltu vuosisadanvaihteen kansallismielisenä allegoriana, joka sai symboloida venäläistämistoimia vastaan taistelevaa Suomen suuriruhtinaskuntaa. Aiheen on nähty periytyneen jo varhaisemmilta ajoilta. Ville Lukkarinen esittelee mäntyteeman yhtenä varhaisena kuvana 1870-luvun Hjalmar Munsterhjelmin (1840–1904) piirrosta ja viittaa tutkimuksessaan puiden merkitykseen poliittisina allegorioina jo 1500- ja 1600-luvun embleemikäsikirjoissa. Lukkarinen 2004, 26–43. Saivatko ajan poliittinen tilanne ja luonnonraiskaus tässä yhtä aikaa kommenttinsa?

448 Io Ia, [Inha], 1914, 82.

449 Aiheesta tarkemmin esim. Coates 1998; Järveläinen 1999.

näin välittyi valonsäteiden energia ensin filmille, sitten vedokseen ja lopulta painettuna julkaisun sivuille. Kameran välityksellä tuona kesäpäivänä siirtyi filmille hetki kasvamista, hetki prosessista, jonka ydin on edelleen nykypäivänä ihmisen tiedon ja ymmärryksen tavoittamattomissa. Siksi vielä sadan vuoden päästä sama valokuva herättää katsojan mielenkiinnon: kasvun hetki ei koskaan jähmety, se jatkaa tapahtumistaan jokaisella kerralla, kun kuvaan kiinnittyy valokuvallistamisen prosessin tiedostavan katsojan huomio.

3.4. *Pyhät puut – Lohjan tammilehtojen valokuvat*

WSOY:lle vuosina 1919–1922 toimittamiinsa *Tiede ja elämä* -vihkoihin Inha kirjoitti vuonna 1920 13-sivuisen tekstin *Lohjan vanhoista lehdoista*, johon hän liitti 13 valokuvaa. Kokonaisuudessaan artikkeli käsittelee sekä kuvin että tekstein 1900-luvun alkukymmenien Lohjanjärven seudun tammilehtoja ja asettuu puolustamaan tuota “katoavaa kansaa”. Tekstissä painottuvat edellä esitellyt luonnonvoimaa korostavat argumentit, kuten puun pitkä ikä, sen maine ja taistelu olemisensa puolesta, sen kestävyys eli ehtymätön elinvoima. Näiden ohella puita arvostetaan myös esteettisin perustein, kuten seuraavassa tunteikkaassa kohdassa:

Ja platoninen mielihaikea kaiken katoavaisuuden edessä verestyy vaeltajan mielessä toimihaluiseksi pahoitteluksi, jos hänellä sattuu olemaan edes sunnuntaipurjehtijan tieto tämän puun todellisesta arvosta! Kuinka kaunista, lujaa ja kerrassaan katoamatonta se on! Kuinka korvaamatonta se on monen moneen tarpeeseen. Ja tässä nämä valtavat puut kaunopuheliaasti todistavat maan syvyyksien kyvystä täällä pohjan perilläkin kasvattaa mitä jalointa ja parasta. Mutta nuorennuksen puuttuminen ympärillä muistuttaa, että se ansioistaan huolimatta on kaikki tuomittu auttamattomasti häviämään.⁴⁵⁰

Puunkasvun ihmettä kuvaillaan sitaatissa maan myyttisen kyvyn ilmentymänä, joka itsessään on jaloa. Teksti jatkuu hätäisen ja lyhytnäköisen puidenkaadon kritiikkinä, ja kirjoittaja muistuttaa, kuinka luonnon moninaisuuden säilyttämisessä jos missä on

450 Inha 1920, 386.

konservatiivisuus ja varovaisuus paikallaan.⁴⁵¹ Tammien arvoa ei tekstin mukaan enää ymmärretä⁴⁵², ja niitä hakataan myyntitulojen vuoksi sekä korvataan muilla taloudellisesti kannattavimmiksi väitetyillä puilla, kuten kuusella. Näin kirjoittaja kiirehtii monin eri perusteluin tammien uusintaistutuksia ja vanhojen puiden suojelua. Julkisten tahojen rinnalla tähän istutustyöhön kutsutaan myös maanviljelijät ja kesämökkiläiset, joille vakuutetaan:

[T]ammi on kaikkein jaloin puu, mitä he kotimäkensä kaunistukseksi voivat istuttaa. Ja lohdullisin puu. Kun olet saanut sen juurtumaan ja hyvään kasvun alkuun, saat olla huoleti siitä, että kotipuistosi on turvattu tuhanneksi vuodeksi. Se kestää oman ikäsi, lastesi iän, sukusi iän, jopa ehkä yhden kansakunnankin iän ja vuosi vuodelta vain voimistuu, valtaistuu, juhlistuu, kunnes se mahtavana, viimeiseen saakka täynnään miehuuden voimaa, vuosituhansien päähän kertoo siitä vähäisestä työmuurahaisesta, joka tässä auttoi pyhän puun juurtumaan ja kasvamaan.⁴⁵³

Tammea puolustavina perusteluina luetellaan tekstissä puun pitkä ikä, komeus, miehinen voima ja pyhyys. Luonnehdinnat eivät ole yksin esteettisiä, vaan niiden voi nähdä asettavan puulle eräänlaisen itseisarvon sinänsä. Pitkä ikä ei vielä takaa, että puu aina olisi kaunis katsella. Sen sijaan eletyt vuosisadat tekevät tästä luontokappaleesta yksilön, persoonan, jonka kohdalla kulkija pysähtyy ja kokee moniselitteistä pyhyyttä. Ilmaisulla voi nähdä tässä yhteydessä lähinnä korostettavan tammipuun yleistä arvostusta, sillä aihetta tutkineen Veikko Anttonen mukaan pyhäsanalla on viitattu useimmiten kollektiiviseen näkemykseen. Pyhäksi nimetyt asiat ovat eri kulttuureissa olleet ensisijaisesti yhteisöllisyyttä voimistavia symboleja, ne edustavat tietyn puheyhteisön itselleen nimeämiä arvoja ja ihanteita.⁴⁵⁴ Näen tämän puheyhteisön eroavan edellisen luvun nationalistisesta kansa-ideasta, ja ymmärrän sen liittyvän enemmänkin siihen metsän pyhyyttä määrittelevään keskusteluun, jonka alkuperän Anttonen osoittaa ulottuvan Suomessa jo esihistorialliselle ja kristillistä

451 Ibid., 386.

452 Tammi oli aikaisemmin Suomessa rauhoitettu mm. laivapuuksi. Ibid., 397.

453 Ibid., 396.

454 Ks. Anttonen 1996b, 7; myös Anttonen 1996a.

kirkkoa edeltäneelle ajalle.⁴⁵⁵ Pyhyys on metsän ja puiden monikäyttöinen attribuutti, eräänlainen korkeimman mahdollisimman arvon ilmaisija. Inhan tekstien yhteydessä pyhäksi nimeäminen ei ole mielestäni suomalaiskansallinen vaan ylikansallinen yhteisöllinen ele, jolla teksti lähestyy metsäluonnon itseisarvoa korostavaa nonantroposentrististä, luontokeskeistä argumentaatiota.

Inhan artikkeli etenee tammen istutuksista ja puiden nostattamien tunteiden kuvailusta runolliseen vetoomukseen, jossa arvostellaan voimakkaasti luonnon tarkastelua vain hyödyn kannalta:

Muistutelllessani mieleen sanoin ja kuvin vanhoja tammilehtojamme ja pyytäessäni oravain ja pähkinänakkeliä keralla mahtimiehiä toimimaan tammen säilyttämiseksi, en kuitenkaan niinkään ajattele asiaa kylmän hyödyn kannalta – hyötysyyt minulle ovat etupäässä taisteluaseita – minulle vain on käynyt kuten runollekin: tammi on saanut minusta iäisen ystävän.⁴⁵⁶

Kirjoittaja asettuu tässä oravan, pähkinänakkelin ja tammen puolelle ja ilmoittautuu niiden iäiseksi ystäväksi. Myös tässä korostettu ihmisen ja eläimen tai puun samanarvoisuus liittyy nonantroposentrisiin näkemyksiin. Tekstissä irtisanoudutaan kulttuurin luontokappaleita hyödyntävästä asenteesta ja liittoudutaan enemmänkin näiden ihmisen puuhien kohteiden kanssa.

Inha liitti artikkeliinsa 13 valokuvaa eri-ikäisistä ja erilaisissa olosuhteissa kasvavista tammista. Suurin osa kuvista, yhteensä kuusi otosta, esittelee täysi-ikäisiä tai ikivanhoja tammia, kahdessa nähdään yleiskuva Jalassaaren tammistoista, neljässä näytetään tamentaimien kasvupaikkoja ja yhdessä vanhan ja sisältä lahonneen tammen korkealta taittunutta runkoa. Artikkelin valokuvat olivat osa Inhan laajempaa puihin keskittyvää kuvaustyötä. Lohjan tammia käsittelevän artikkelin ohella osa näistä puututkielmista on julkaistu vasta nykypäivänä Inhan tuotantoa esittelevissä teoksissa. Valokuvaaajan pyrkimyksenä näyttää olleen tallentaa jokaisesta kohteestaan mahdollisimman yksilöllinen muotokuva, jossa puu näkyisi kokonaisuutena ja

455 Anttonen osoittaa pyhä-sanan kognitiivis-semanttisella analyysillä, että pyhällä on tarkoitettu esikristillisellä ajalla metsän raja-aluetta, joka erottaa oman ja vieraan (tai yleisen) maan toisista, kaikkein äärimmäisintä laitaa tällaisella rajalla. Anttonen 1994, 27.

456 Inha 1920, 398.

mieluummin vielä ympäristönsä kera. Ensimmäinen puuyksilön potretti sisältyi jo *Finland i bilder* -teokseen. *Timin mänty* oli hämeenkyröläisen talon naapuri, jonka iäksi arvioitiin jopa vuosituhat. Puun kerrottiin olevan niin paksu, ettei kolme miestä pystynyt sitä yhdessä syleilemään. Se oli vanha uhripuu, jollaisten puolesta kirjoitettiin myös Inhan julkaisemassa *Kyläkirjaston Kuvalehdessä*.⁴⁵⁷ Myöhemmin Inha keskittyi kuvaamaan lähinnä vanhoja jalopuita Lohjalla ja Karjalohjalla aina vuoteen 1925 asti, jolloin hän muutti Helsinkiin.

Valokuvataiteen historiankirjoituksessa puusarjoista on Inhan tuotantoa esiteltäessä poimittu ensimmäisen kerran Vuorenmaan ja Kajanderin teoksessa kaksi lähikuvaa. Toinen kolmen tammen otos on sisällytetty kirjan teosesittelyihin ja sitä kutsutaan nimellä *Puujärven tammia* (ajoitus Karjalohja 1903–1904) ja toinen esiteltiin leipätekstin yhteydessä kuvatekstillä varustettuna. Kyseisille kuville löytyy esikuvia varhaisista eurooppalaisista valokuvista. Otokset vanhoista puista ovat olleet 1800-luvun puolesta välistä lähtien tärkeä osa eurooppalaista luontoympäristön valokuvastoa. Esimerkiksi Britanniassa niitä valokuvattiin 1850-luvulla ahkerasti, pyrkimyksenä ei ollut lajityyppien esittäminen vaan ennen kaikkea erikoisten, usein hyvin vanhojen ja huonokuntoisten yksilöiden tallentaminen. Valokuvaaminen toimi tuolloin myös eräänlaisena kunnianosoituksena puuvanhuksille. Brittitutkija Grace Seiberling on tarkastellut tällaisia valokuvia erityisesti englantilaisen Photographic Exchange Clubin jäsenten ottamina ja tulkitsee niitä lähinnä pittoreskin

457 Osana 1800-luvun lopulla vahvistuvaa ja muotoaan etsivää luonnonsuojelullista väittelyä ilmestyi Inhan ja Yrjö Wallinin kustantamassa ja toimittamassa *Kyläkirjaston Kuvalehdessä* (Inha ja Yrjö Wallin, myöh. Voionmaa, ostivat lehden 1896 ja siirtyivät sen julkaisijaksi seuraavana vuonna, Inha myi osuutensa Wallinille 1901 mutta jatkoi lehden toimittajana vuoteen 1905) vuonna 1898 kasvitieteilijä Arthur Thesleffin (1871–1920) artikkeli *Kunnioitusta puille*. Siinä kirjoittaja kertoo, kuinka suomalaisten suhtautuminen puihin oli erityisen huolen kohteena kristinuskon käännytystyössä. Vuonna 1229 paavi Gregorius IX kehotti bullassaan kirkkoa "ottamaan haltuunsa" suomalaisten vanhat pyhät lehdot, ja tätä hävitystyötä jatkettiin vielä 1700-luvulla. Vuoden 1746 kirkon kokouksessa Rantasalmella määrättiin "miehiä maksua vastaan hakkaamaan ja polttamaan kaikki talojen luona ja pelloilla kasvavat epäluulon alaiset puut sekä hävittämään ne uhripaikat, joilla oli niminä ristinkanto". Thesleffin mukaan talonpojat kunnioittivat enemmän pyhiksi nimettyjä puita kuin kirkonmiehiä ja niin Porvoon konsistori pyysi 1748 kruununpalvelijoita "hakkauttamaan uhripuut, pyhät puut ja lehdot Karjalassa ja Leppävirroilla". Thesleff toteaa, että "metsänraiskauksista huolimatta muinoin suomalaiset ja osittain vieläkin ovat pitäneet eräitä puita ja lehtoja ikään kuin pyhyden ja taikamaisen ihmeellisyyden edustajina". Lopussa kirjoittaja ehdottaa laajaa jalopuiden istutuskampanjaa, jossa mm. kansankoulunopettajat valistaisivat lapsia "puuistutusten merkityksestä" ja johon kaikki kunnat ja maata omistavat yksityiset osallistuisivat. Thesleff 1898, 75. Puihin ja metsään liitettyjä uskomuksia ovat tutkineet Suomessa mm. Martti Haavio ja Unto Harva. Metsäntutkimuksen piirissä niitä on esitellyt mm. Aarne Reunala. Haavio 1967; Harva 1948; Reunala 1987.

maisemaperinteen kautta. Hän viittaa William Gilpinin pittoreskia⁴⁵⁸ kuvailevaan tekstiin, jossa tämä puhuu erityisesti vanhojen puunrunkojen ja niiden kuivuneiden ja käppyräisten oksien pittoreskista kauneudesta.⁴⁵⁹ Tammi saa vasta pitkän iän myötä yksilölliset piirteensä, muhkuransa ja ulkonemansa.⁴⁶⁰

Seiberling osoittaa tutkimuksessaan, kuinka vanhat puut muodostuivat Britanniassa pittoreskin kuvataiteen ja kirjataiteen tärkeiksi aiheiksi historiallisten paikkojen, raunioiden, linnojen ja maaseutunäkymien ohella. Vanhojen puiden kuvia sisältyi myös loisteliaisiin litografiakokoelmiin, joita valokuvaajat ostivat.⁴⁶¹ Mutta tämän kuvataiteista ja kirjallisuudesta siirtyneen tematiikan lisäksi puiden kuvaamisella oli Seiberlingin mukaan Britanniassa myös ekologinen aspekti. Harrastelijakuvaajat kuvasivat usein puita sellaisissa puistoissa ja metsissä, joissa puut olivat rauhoitettuja. Varhaisen teollisuuden sekä laivanrakentamisen tarpeeseen puita oli kaadettu runsaasti. Tämän taloudellisen merkityksensä vuoksi puut saivat aivan erityistä painoarvoa kauneusihanteiden tai historiallisten arvostusten kautta. Vanhojen puiden kaataminen herätti kriittisiä äänenpainoja.⁴⁶² Joillakin puilla oli myös kulttuurisia tai henkilökohtaisia merkityksiä, kuten myös Suomessa erityisesti ennen uskonpuhdistusta. Esimerkiksi perinteenä oli myös Suomessa käytetty tapa, jossa perhe istutti puun syntyneen lapsen kunniaksi.

André Jammes ja Eugenia Parry Janis ovat tutkineet ranskalaisia 1800-luvun vanhojen puiden valokuvia kuvataiteiden ja kirjallisuuden teemojen rinnalla lähtökohtanaan pittoreskin teorian maisemakäsitykset. Tätä yhteyttä pittoreskiin vahvistaa myös Linda Nochlinin tutkimustieto, jonka mukaan *Magazine Pittoresque* esitteli Ranskassa 1850-luvulla tunnettujen puiden valokuvia. Nochlin vertaili tutkimuksessaan näitä valokuvia maalaustaiteessa aihetta käsitelleeseen klassikkoon,

458 Pittoreskin määrittelystä kirjoitin tarkemmin luvun I kohdassa 1.

459 “*What is more beautiful, for instance, on a rugged foreground, than an old tree with a hollow trunk? Or with a dead arm, a drooping bough or a dying branch? From the withered top also great use and beauty, may result in the composition of a landscape; when we wish to break the regularity of some continued line which we would not entirely hide.*” Gilpin 2009 (1808), 49, verkkosivut.

460 “*It is through age that the oak acquires its greatest beauty; [which] often continues increasing even into decay, if any proportion exists between the stem and the branches.*” Ibid., 68. “— ranked the beech much lower, disliking the shape of the ‘massy’ full-grown tree: ‘Its trunks, we allow, are often highly picturesque. It is studded with bold knots and projections’—” Ibid., 98.

461 Seiberling 1989, 58.

462 Ibid., 59.

Gustave Courbet'n (1819–1877) maalaamaan Ornansin suureen tammeen (*Le chêne de Flagey* tai *Le chêne de Vercingétorix*, 1864).⁴⁶³

Ymmärrän Inhan *Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä* -valokuvan osaksi edellä esiteltyä valokuvahistoriallista perinnettä ja analysoin sitä tarkemmin III luvun kohdassa 2.4. Tässä kohdassa keskityn tarkastelemaan kuvatekstien kautta niitä kuvilla perusteltuja näkemyksiä, jotka liittyvät ekologisiin argumentaatioihin. Erityisesti teksteissä nousevat esiin luonnon alkuperäisyyttä ja sen kasvun voimaa korostavat näkemykset, kuten juuri *Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä* -kuvassa:

*Huolimatta karusta kasvupaikastaan ja monista kulovalkeista, jotka ovat onton puun sisustankin polttaneet ja hiillyttäneet, kasvavat puut terhakasti edelleen. Ne puolustavat itseään louhikoissa viimeisissä tyyssiyoissaan kuin joku jättimäinen muinaiskansa uudenaikaisia valloittajia vastaan. Tammi tulee nyt toimeen karuillakin kasvupaikoilla, mutta elinvoimansa laji varmaankin on ammoin saanut kaikkein ravintorikkaimmasta mannusta. Elinvoiman ilmaushan sekin on, että kykenee mukautumaan huonompiinkin oloihin.*⁴⁶⁴

Myös valokuvat taimista kertovat kuvatekstien mukaan kasvun ihmeestä; esimerkiksi *Katajapensaalla sisästä kasvaa tammi* esittelee kirjoittajan mukaan lukijalle luonnon kekseliäisyyttä, jolla luonto suojautuu vaaralta:

*Tammet eivät ole päässeet mäenrinteessä kasvamaan, vaikka vanhoja puita on joka puolella, karja kun syö taimet. Puu on kuitenkin keksinyt sen keinon, että on kasvanut tiheän katajapensaalla sisässä, kunnes on päässyt niin pitkälle, ettei karja enää voi kasvaa ehkäistä. Monessa muussa pensaassa on sama tempu uudistunut, toisissa taimet vielä ovat piilossa pensaalla sisimmässä sopessa, toisissa ne jo kohoavat latvasta vapaaseen ilmaan.*⁴⁶⁵

Tammipuuta inhimillistävällä kuvauksella kommentoidaan luonnonvoiman moninaisia ilmenemismuotoja. Leipäteksti muistuttaa, kuinka ihmisen toimet,

463 Nochlin 1967, 213.

464 Inha 1920, 389.

465 Ibid., 397.

näkemykset, arvokysymykset ja maut ja muodit muuttuvat, mutta “luonnonjärjestys on nyt ja aina pysyvä varmimpana johtona”.⁴⁶⁶ Tämän voi lukea viittauksena ihmisen maapallolla olon väliaikaisuuteen ja muistutuksena ihmisen lopullisesta alistumisesta kaikkea kasvua ja muutosta synnyttävälle elämänvoimalle. Luonnon kasvun voimaa ei helpolla lannista edes myrsky tai salama. Siitä saa todistaa artikkelin *Tammen kanto* -kuva: ylhäältä murtunut torso kuvaa valokuvaajan silmissä sitä, kuinka vasta ”vanhana ja sisältä lahottuaan tammi taittuu joko myrskyn murtamana tai salaman ruhjomana. Juurineen sitä ei mikään voima saa kaatumaan”.⁴⁶⁷

* * *

Kun kansallisaatteellisena pyrkimyksenä oli tutkimusaineistossani suomalaisen luontomaiseman, erityisesti arvokkaiden näkymien, kauneuden ja ainutlaatuisuuden esittely, niin luonnonsuojelun piirissä valokuva saa todistaa myös metsänraiskauksista, painottaa luonnon arvoa sinänsä tai kertoa luonnon kasvuvoimasta. Maisemavalokuvat merkitsivät kansallismielessä yhteiseksi kohotetun isänmaanrakkauden kuvallistamista ja tämän kokemuksen jakamista, luonnonsuojelussa valokuvallistaminen korostaa myös luonnon itseisarvoa. Luontoympäristöön liittyi kansallisen ideologian piirissä pyhän isänmaan idea, kun taas luonnon suojelun näkökulma nostaa myös esiin luonnon eräänlaisena yksinvaltiaana, itsevoimaisena elämän perustana. Tämän luonnonvoiman nähtiin tiivistyvän erityisesti erämaassa, sellaisessa metsä- ja järviluonnon paikassa, jossa ihmisen toiminnan jäljet olivat mahdollisimman vähäiset. Vallalla ollut romantiikan näkemys ruokki erityisesti kaupunkilaisten ja säätyläisten mielikuvia erämaista, joissa syrjäisen korven synkkyys saattoi herättää kävijässä myös vastenmielisiä tunteita.

Tärkein muutos valokuvien kohdalla näyttää tapahtuvan niiden aiheissa: kiinnostus laajoihin panoraamaisiin maisemiin jää, ja valokuvaaja poimii kamerallaan yhä enemmän yksityiskohtia, puita, kantoja tai suomaan puronäkymiä.⁴⁶⁸ Nämä otokset ovat kaukana varhaisten maisemavalokuvien ylevöittävästä tunnelmasta. Valokuvaaja huomauttaa itsekin pienistä aiheista, kirjoittamalla esimerkiksi *Sortunut sävel* -

466 Ibid., 398.

467 Ibid., 391.

468 Viimeksi mainittuja käsittelem tarkemmin seuraavassa luvussa.

artikkelin kuvateksteihin *Muuan pieni luonnonihme* tai *Vähän suurempi luonnonihme*.⁴⁶⁹ Kuvattaviksi valikoituvia kohteita ei määritä niiden luonnonkauneus vaan ”ihmeellisyys”, kannosta nouseva taimi tai oksistosta versovat uudet rungot saavat valokuvallistaa luonnon ”kasvun ihmettä”.

469 Io Ia, [Inha] 1914, 60 ja 84.

III MAAILMAN YMMÄRTÄMISEN NÄKÖKULMA

1. Luontoympäristöstä ihmisen luontoon – valokuva ja laulaja-tietäjän luonto

1.1. Kareliaanimatkalla 1894 muinaisuskon maassa

Edellisissä luvuissa keskityin tarkastelemaan niitä luonnon merkityksellistämisiä, joita on liitetty ihmisen itsensä ulkopuoliseen maailmaan. Korostaakseni tätä rajausta, olen käyttänyt tuosta käsitteestä luontoympäristö- ja luontomaisematermejä.

Seuraavassa siirryn Inhan kirjoituksien ja valokuvien parissa tutkimaan luontokäsitteen niitä käyttömuotoja, joissa luonto ymmärretään myös ihmisessä olevana, eräänlaisena luontaisuutena, omaksi itseksi tulemisen ytimenä. Tämän käsitteellisen siirtymän äärellä kysyn, mikä osa valokuvallistamisella voisi olla prosessissa, jossa irtisanoudutaan luonnon käsittämisestä jonkinlaisena ihmisestä erillisenä entiteettinä ja jossa ihmetellään maailmaa sinänsä ja ihmisen maailmassa olemista.

Tutkimusaineistoni on tässä luvussa lähtöisin Inhan 1894 Vienan Karjalaan tekemästä runonkeruu- ja valokuvausmatkasta, jonka hän teki keskellä taiteilijakarelianismin aktiivisinta vaihetta.

Kiinnostus Karjalaa kohtaan levisi suomalaisten taiteilijoiden piireissä samoihin aikoihin kun Inha aloitteli aktiivista valokuvaamista ja alan opiskelua 1889 Keski-Euroopassa. Kun taiteilijat Axel Gallén ja Louis Sparre kävivät ensimmäisellä Karjalan-retkellään 1890, Inha oli palannut Suomeen ja *Uuteen Suomettareen*. *Päivälehdessä* julkaistiin Gallénin ja Sparren matkan jälkeen taitelijakarelianismin ohjelmanjulistukseksi myöhemmin kutsuttu artikkeli *Karjala ja sen taiteellinen merkitys*, jossa ehdotettiin innostuneesti taiteellisten tutkimusretkien ulottamista Karjalaan. Tutkijoiden artikkeleiden ja matkakertomusten rinnalle tekstissä kaivattiin taiteilijoiden panosta, ja vaikka valokuvausta ei mainita suoraan, tekstiä on mahdollista lukea myös tilauksena valokuvaajille. Kirjoittajassa oli herännyt ”vilkas halu nähdä kaikki tuo ilmielävänä edessään, saada silmin nähdä sitä, mitä on korvin kuullut. Ulkopiirteitä, värejä, kasvoja, luontoa – sanalla sanoen kuvaavan taiteilijan esitystä me yhä enemmän heräämme kaipaamaan kuta vilkkaammin meille Karjalata sanoin kuvaillaan”.⁴⁷⁰ Tekstin puhuessa taiteilijan tarkasta silmästä, joka ”asettaisi eteemme sen ympäristön, jossa laulajat ovat eläneet ja josta he varmaankin ovat saaneet suurta vaikutusta itseensä”, voi ymmärtää viittauksena valokuvaajan

470 Karjala ja sen taiteellinen merkitys, 2. *Päivälehti* 1.10.1890, nro 227.

kameraan. Loppukaneetissa tiivistyy artikkelin sanoma: ”Me tarvitsemme luuta ja lihaa, valoja ja varjoja, me ikävöimme nähtäväksemme ns. luonnon mielialoja ja ilmieläviä ihmisiä.”⁴⁷¹ Yhtä lailla kuin kuvataiteilijat, myös valokuvaajat olisivat voineet tuntea tämän kutsun koskevan heitä itseään.

Tiedossa ei ole, kuinka Inha tulkitsi *Päivälehd*en julistusta, mutta *Uuden Suomettaren* toimittajana hän seurasi varmasti kollegojensa tekstejä. Myös *Uudessa Suomettaressa* uutisoitiin reilun viikon kuluttua Gallénin ja Sparren matka. Toimittajan haastattelema Sparre kertoo siinä suurella ihastuksella lyhyestä retkestään rajantakaiseen Viaan ja ihmettelee, mikseivät suomalaistaiteilijat kuvaa enemmän alueen karjalaisia, taiteelliselta kannalta rikkaita aarteita.⁴⁷² Haastattelu voisi olla toimittajan sijaisena lehdessä silloin työskennelleen Inhan tekemä. Seuraavassa kuussa, marraskuussa, hänet kiinnitettiin lehden ulkomaantoimittajaksi, jonka tehtäväalueena olivat usein myös taide- musiikki- ja teatteriarvostelut.⁴⁷³ Artikkelin päättyy *Päivälehd*en malliin esitettyyn toiveeseen: ”Tässä muukalaisen taiteilijan kauniissa harrastuksessa ja koko hänen taidesuunnassaan olisi ehkä meikäläisille maalareille paljon opittavaa.”⁴⁷⁴

Vienan Karjalassa Inha kävi ensimmäisen kerran lyhyesti Pohjois-Suomeen ulottuneella kuvausmatkallaan 1892. Samana vuonna Sparre teki *Uudessa Suomettaressa* lupaamansa uuden, laajemman retken Emil Wikströmin kanssa Viaan. Nuoruden tunturilla Inha kertoi tähyilleensä kohti Kalevalan ”parhaita laulumaita”, Uhtuaa, Vuokkiniemeä ja Kiestinkiä ja julisti: ”Sinne minun piti vielä päästä! Se oli ikään kuin tähän eteeni levitetty viettelemään.”⁴⁷⁵ Kirjansa alkuluvussa hän perustelee lukijalle lyhyesti, miksi oli lähtenyt Vienan Karjalaan. Hän oli laskenut ensimmäisellä kuvausmatkallaan Kuusamossa Oulankajokea ja huomannut, kuinka vilkas, herkkä ja runollinen kansa asui tuolla etäällä pohjoisessa ja kuinka

471 Ibid., 2.

472 *Uusi Suometar* 9.10.1890 nro 234. Myös *Maamme*-lehti julkaisi Sparren haastattelun 14.10.1890, nro 123, 2. Ks. myös esim. Sihvo 2003 (1973), 268–269.

473 *Uusi Suometar* oli 1869 perustettu ensimmäinen varsinainen, valtakunnallinen suomenkielinen sanomalehti ja suomalaisen puolueen pää-äänenkannattaja, jolla oli vahva levikkipeitto suomenkielisessä sivistyneistössä ja talonpoikaiston vauraimmassa osassa. Lehden päätoimittajana oli Inhan aikaan Viktor Löfgren (myöh. Lounasmaa) ja toimitussihteerinä J. W. Messman (myöh. Miesmaa). Inhan edeltäjä ulkomaantoimittajana oli Vilho Soini, joka siirtyi lehden taloustoimittajaksi eli nykytermein toimitusjohtajaksi. Muita kollegoja olivat mm. J. H. Kala, Akseli Lilius (myöh. Listo) sekä Samuli Sario. Ulkomaantoimittajan apulaisena toimi 1890-luvun alussa J. K. Paasikivi. Vesikansa 1996.

474 *Uusi Suometar* 9.10.1890 nro 234.

475 SMA, 78.

vanhasävyisenä sen tavat ja olot olivat säilyneet. Omista huomioistaan vaikuttuneena Inhan tunki vaipuvansa siellä nykyisyydestä tarujen maahan, jossa kansa vielä eli muusta maailmasta erillään kalevalaisia aikoja.⁴⁷⁶ Seuraavana vuonna 1893 hän matkusteli pitempään Laatokan Karjalassa. *Uuden Suomettaren* Kalevalajuhlanumerossa 1910 Inha kuvaili suhdettaan kalevalaisen kansanrunon ihannoitiin etäiseksi tuohon Raja-Karjalan matkaan asti. Siellä hän kertoi kuulleen runonlaulaja Petri Shemeikan laulavan ”vanhoja runoja omituisessa ympäristössään, herkän ja runollisen rahvaan keskuudessa” ja vasta siellä hän mielestään vakuuttui Kalevalan runojen kytköksestä ikivanhaan kansanelämään.⁴⁷⁷ Kokemuksen innostamana Inha kertoi halunneensa yhä syvemmälle runomaille, aina ”laulukkaaseen” Vuokkiniemeen saakka.⁴⁷⁸ Vuonna 1894 hän anoi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta Vienan matkaan 1200 markan (noin 5 350 euron) apurahaa, joka hänelle myönnettiin. Kuluihin osallistui lisäksi Inhan aikaisempien kuvausmatkojen tilaaja, valokuvaaja ja insinööri K. E. Ståhlberg. Saman vuoden maaliskuun lopussa alkaneelle matkalle lähti mukaan silloinen kajaanilainen ylioppilas, myöhemmin suomalais-ugrilaisen kielen tutkija K. F. Karjalainen (1871–1919) keräämään karjalan kielen sanastoa. Inhan on arvioitu ottaneen matkallaan lähes 300 valokuvaa.⁴⁷⁹ Hän suunnitteli luovuttavansa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle kolmisensataa kuvaa 600 markalla, tällä hetkellä seuran arkistosta löytyy Inhan Vienan kuvia 221 kappaletta.⁴⁸⁰

Inha matkusti Kalevalan kokoajan Elias Lönnrotin jalanjälkiä kokeakseen vielä ”syvyyksistä kohoavan runouden, jonka suoni sykki viimeisiä heikkeneviä syködyksiään”. Häntä kiehtoivat Lönnrotin varhaiset, mm. *Helsingfors Morgonbladissa* julkaistut matkakertomukset, ennen kaikkea tekstin koruttomuus ja siihen yhdistyvä ”tunteellinen ja kansanelämää harrastava esitys”.⁴⁸¹ Niiden kanssa hän suunnitteli matkan jälkeen julkaisevansa valokuvansa. Toisin kävi, tällaista yhteisjulkaisua ei tullut, vaan Inhan otokset levisivät piirroksina ja pian myös painettuina valokuvina lehdissä, kirjoissa ja kausijulkaisuissa tutkijoiden sekä suuren

476 Inha I. K. 1921 (1911), passim, erit. 1.

477 Inha, I. K., Vienan Karjalan runolaulajavanhuksia. *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13. Shemeikka oli tehnyt vaikutuksen muihinkin aikalaistaiteilijoihin kuten Inhan koulutoveriin, säveltäjä Jean Sibeliukseen, joka ylisti tätä suurenmoiseksi laulajaksi. Sihvo 1969, 100.

478 Ibid., 13.

479 Laaksonen 1999, 434.

480 Valokuvien lisäksi Inha ja Karjalainen tallensivat viitisenkymmentä runoa ja toivat mukanaan noin sadan esineen kokoelman Kansallismuseoon. Ks. mm. Vuorenmaa 1981, 24.

481 Laaksonen 1999, 363.

yleisön nähtäville. Suurimman osan kuvistaan hän kokosi 1911 julkaistuun *Kalevalan laulumailla* -kirjaansa, johon oman tekstinsä lisäksi sisällytti otteita Lönnrotilta. Vienan Karjalan kylissä ja erämailla Inha vaelsi ajoittain rousseaulaisessa hengessä, romanttisena kiertelijänä, jollaisena karelianismia laajasti tutkinut Hannes Sihvo näki myös Lönnrotin tehneen aikanaan ensimmäiset retkensä.⁴⁸² Tästä tunteellisesta ja empaattisesta vireestä huolimatta sekä Lönnrot että Inha pyrkivät Sihvon tutkimuksen mukaan kuvailemaan näkemäänsä ja kohtaamaansa sellaisenaan, realistisesti. Inha myös kirjoittaa *Kalevalan laulumailla* -kirjassaan tunnelmoivien kuvausten rinnalla laajasti kylien köyhyydestä, nälänhädästä, kaadetuista metsistä, kuusikkorämeistä, matkalaisia oudoksuvista kyläläisistä ja luotaantyöntävistä korpiseuduista.

Karelianismin perusideana kulki läpi 1800-luvun haave kansallisesta kaukokenneisyydestä, kuten Hannes Sihvo osoittaa.⁴⁸³ Kun muualla Euroopassa luotiin menneisyyden utopioita ja etsittiin alkuperäisyyttä periferioista tai kaukomaista erityisesti orientalismin hengessä, Suomessa käännyttiin myös itään, kohti Karjalaa. Karjalasta etsittiin eräänlaista suomalaisen mytologian paratiisikautta, jolloin runouden, historian ja uskonnon kuviteltiin olevan yhtä.⁴⁸⁴ Myös Inha maalaili teksteissään kuvia Suomenniemen arkaaisista jumaltarujen ajoista, mutta hänen kiinnostuksensa tuntuu laajenneen ohi suomalaiskansallisen näkökulman.⁴⁸⁵ Häntä kiehtoi Vienan Karjalassa erityisesti mahdollisuus kohdata vielä elävänä vanhaa muinaisuskoa, vähemmälle hänen teksteissään jäävät isänmaalliset tai kansallismieliset tunnelmoinnit.⁴⁸⁶ Tämä tulee esiin jo Inhan *Finland i bilder* -kirjassa kirjoittamassa Shemeikan luonnehdinnassa, jota värittävät romanttiset menneisyyden taruaikojen kuvaukset mutta joka esitetään vailla suoraa kansallisaatteellista kytKentää.

482 Sihvo, Hannes 2003 (1973), 101.

483 Ibid., 402.

484 Ibid., 65.

485 Kymmenen vuotta matkan jälkeen Inha kiinnostui yhä enemmän Kalevalan mytologian yhteyksistä skandinaaviseen jumaltarustoon Eddaan tai kreikkalaisiin ja muinaisgermaanien taruihin. Lohjanjärvellä asuessaan lähes erakkona elävä Inha otti naapurin lapset vastaan, "mutta puhui koko ajan vain Eddasta, muinaisesta eepoksesta". Lehtinen 1990b, 12. Inha I. K., Kirje Kaarle Krohnille 21.7.1918. Ks. myös Inhan kirjeet Krohnille 7. ja 27.8.1918 ja 16. ja 30.11.1919.

486 Kansallista näkemystä Inha tuo kirjaansa lähinnä Lönnrotin lainausten kautta, joissa puhutaan mm. tuolloin vallalla olleesta näkemyksestä Permian suurajoista. Inha 1921 (1911), passim, erit. 395–396.

Petri Shemeikka ei edusta ainoastaan katoavaa sukupolvea, vaan vielä enemmän, katoavaa kehityskautta. Hänen esi-isänsä ovat olleet Karjalan parhaita metsämiehiä, joiden pyydyksiin metsänhaltija itse ajoi riistan, mahtavia taikureita ja runolaulajia. Heidän tavoin on Petrikin elänyt metsän käynnillä, kalastuksella ja kaskeamisella; hän on taioillaan lumonnut Tapiolan, mairitellut veden emännän sekä joutohetkinä laulellut pirtissään ikivanhoja runoja. Hän on viimeinen tuota taruaikaa. – –⁴⁸⁷

Inhan käyttämät ilmaisut muinaisajasta tai muinaisuskosta liittyivät folkloristiikan tutkijan Lotte Tarkan mukaan kareliaaneilla näiden omaan Karjala-suhteeseen, eivät Karjalan kulttuuriin sinänsä. Tämä Tarkan ur-ilmioiksi kutsuma muinaisuutta käsittelevä ilmaisu viittasi, kuten primitiiviset ja eksoottiset käsitteet yleensäkin, kohteeseen ja käsitteen käyttäjään. Muinaispuhe oli yksi osoitus siitä, kuinka Karjalan kulttuuri määriteltiin suomalaiskävijöiden mielessä keskuksesta käsin perifeeriseksi. Tämä arkaaiseksi jäänteeksi nimeäminen kertoi ennen kaikkea määrittelijän tarpeista ja odotuksista, se viittasi kohteen ja määrittelijän suhteeseen, ei kohteen ominaisuuteen.⁴⁸⁸ Muinaisuus-luonnehdintojen rinnalla Inhan teksteissä on löydettävissä eräänlainen viimeisyyssharha, kuten Tarkka kutsuu myös kansanrunoudentutkimuksessa ja antropologiassa toistuvaa viimeisten runonlaulajien teemaa.⁴⁸⁹

1.2. Itseä etsimässä sankaruuden ja luonnonnostatuksen kautta

Vienan matkaan Inha kirjoittaa innostuneensa myös Petri Shemeikan runonlaulua⁴⁹⁰ kuunnellessaan, ja hänen matkatunnelmiaan näyttävät kannattelevan luontomaisemien rinnalla kylien runopatriarkat, kuten Alijärven Vasselei, Akonlahden Poahkomie Omenainen, Uhtuan Triihvo ja Poavila Jamanen tai Latvajärven Miihkali. Inha kiersi itsekin laulattamassa heitä ja valokuvasi heistä suurimman osan. Laulajavanhuksia hän kuvailee samankaltaisella paneutumisella kuin luontoympäristöstä kirjoittaessaan,

487 Inha 1895–1896, 35.

488 Tarkka 1989, 249–252.

489 Ibid., 254.

490 Sihvo 1969, 100.

olennaiseksi muodostuu miesten olemus sekä heidän suhtautumisensa vieraisiin ja laulamiseen. Edellisessä sitaatissa Shemeikan ja hänen esi-isiensä attribuutit metsämies, mahtavat taikurit, runonlaulajat tai hänen toimensa, kuten metsänkäynti, kalastus tai kaskeaminen, näyttävät liittävän kansalliskarelianistisia ideoita enemmän historian tutkimuksessa ehdotetun ns. antipositivistisen käänteen näkökulmiin. Tässä historian tutkija Marja Jalavan esittelemässä tulkinnassa kansallisromantiikka- tai karelianismi-nimikkeet asetetaan laajempaan kokonaisuuteen, antipositivistisiin liikkeisiin, jotka syntyivät kriittisestä asenteesta positivistisen tieteen kaikenkattavaa, tieteellistä maailmanselitystä kohtaan. Lähinnä humanististen tieteiden pariin kytketyneet suuntaukset korostivat hengen ja henkisen todellisuuden olemassaoloa ja käyttivät sellaisia käsitteitä kuin elämä ja elämys, joihin Jalavan mukaan yhdistyi eri tavoin tulkittuna ihmisen kaksijakoisuus päivä- ja yöpuoleen, tietoiseen ja tiedostamattomaan. Esimerkkeinä Jalava mainitsee mm. parapsykologian, spiritualismin, spiritismin, teosofian tai tolstoilaisuuden. Niiden ideologisiin teemoihin yhdistyi ”kehitysoppi ja tulevaisuudenoptimismi, jossa unelmaan luonnon- ja yhteiskuntatieteiden avulla jalostettavasta uudesta uljaasta ihmisestä yhtyi parapsykologinen lupaus siitä, että tämä ihminen oli myös oleva entistä herkempi, henkisempi ja salattuja sielullisia maailmoja aistimaan kykenevä olento”.⁴⁹¹

Antipositivistisen käänteen näkökulmasta vuosisadan varhaisempi snellmanilainen kansanvalistusaate syrjäytyi taiteilijoiden ja kirjailijoiden mielissä 1890-luvulla kareliaanien yksilöllisemmillä pyrkimyksillä. Vienen kyliin vaeltaneet taiteilijat pyrkivät elävöittämään omaa kokemusmaailmaansa ja oppimaan paikallisilta, ”viimeiseltä taruajan sukupolvelta”, kuten Inha kirjoitti. Jalava luonnehtii osuvasti, kuinka ”he löysivät 'miehekkään yleviä muinaishenkiä' ja 'todellista verevää elämää ja lujaa elämäntahtoa', joka niin usein uupui heidän ”ylikultivoituneilta, hermoheikoilta aikalaisiltaan”.⁴⁹² *Kalevalan laulumaillo* -kirjassaan Inha innostuu toistamiseen arkaaisiin, luontomystisiin kuvauksiin, joissa kansa ja luontoympäristö sulautuvat saman alkukantaisuuden ilmentymiksi. *Muinaisuuden kuiskeita* -otsikolla hän kuvailee Suomen puolelta jauhoja hakevien matkalaisten tapaamista Raja-Karjalassa:

491 Jalava 2005, 278, 275–285.

492 Ibid., 280.

Kuinka vanhanaikaiselta ja omituiselta tämä ryhmä näytti! Se oli vetäissyt veneensä telaiselle taipaleelle, huokuvalla suopursulle, karulle kanervalle, juuriaan levittelevän kaatuneen hongan kupeelle.

Aarnioluontoa ja aarniokansaa! Sitä ikään kuin painoi syvemmälle mieleeni ilta-aurinkokin, joka päiväkauden kierreltyään epämääräisen sinervän pilvikatteen takana juuri oli reunaan ennättänyt ja sieltä loi vahvan valon tähän ryhmään. Puna loisti ja vihanta kilvan hekkui, ruskeat kasvot elivät ja häiritetty ranta välkkyi kivikolla. – – Kun jälleen saavuin Miinoan järven rantaan, seisahduin hetkeksi sitä ihailemaan. Se oli tyynenä kuin uni ja huojumatta kuvastuivat siihen otsavat hongat. Järven takana torkkui törmällä harmaa kylä vihantain pelkotilkkujen keskellä.

Uinuva maisema oli kuin kuva siitä maasta, joka tästä alkoi. Sekin nukkuu yhä vuosisatain unta, naava ja sammal on kasvanut sen muinoiseen suuruuteen. Mutta se lepää kuin vaaleata kesäyötä, jossa kuultaa kaikuja niin kaukaa aikain takaa, yhä soinnuttaen herkän korvan.

*Kuunnellessani, katsellessani tätä ehdotonta hiljaisuutta tuskin olisin hämmästyinyt, vaikka tuolta niemen takaa olisi äkkiä ilmestynyt Väinön sotipursi, toinen laita täynnään miestä aseellista, toinen neitoa korukirjaista – –.*⁴⁹³

Inha on vaikuttanut luontoympäristön tunnelmista samoin kuin kohtaamiensa ulkoilmasta päivettyneiden matkalaisten olemuksesta. Iltapäivän laskeva aurinko ja tyyni vesimaisema virittävät hänet haaveilemaan vuosisatain unta nukkuvan Karjalan menneisyydestä. Karjalaa hän ei kutsu suomalaisen kulttuurin alkukodiksi vaan yleisemmin muinaisten runojen ja tarujen maaksi ja kansaksi ”siellä eli yhä kaukaisen muinaisajan sankari- ja jumaluskon kaiku”.⁴⁹⁴ Inhan tavoin kareliaanimiehet hakivat retkillään sankareita, ”koskemattoman korven kansan keskuudesta samaistumiskohteiksi kelpavia suuria yksilöitä, 'päättään muita korkeammalle kohoavia kokkahonkia’”, Jalava lainaa Inhaa.⁴⁹⁵ Petri Shemeikka, kuten muutkin

493 Inha 1921 (1911), 119–120.

494 Ibid., 2.

495 Jalava 2005, 280.

runonlaulajat, edusti Jalavan mielestä kareliaaneille uljaampaa ja ylpeämpää kansantyyppiä kuin runebergiläinen Saarijärven Paavo. Jalava muistuttaa, kuinka tällaisten sankarityyppien kautta kareliaanit hankkivat kansallisen siunauksen omalle yksilöllistymiselleen ja kansan yläpuolelle asettumiselle. Samalla heidän mielikuvissaan vahvistui entisestään epätodellinen ja ihannoitu käsitys karjalaiskylien asukkaista.⁴⁹⁶

Runonlaulajasankareiden yhteydessä nousevat esiin toistamiseen sellaiset käsitteet kuin *luonnokas* tai *luonnonnostatus*. Lähes satavuotiaan Vasselein tapaamisesta Inha kertoo, kuinka mies olisi mieluummin laulanut kuulijoilleen vain omia tekeleitään, joita muistellessaan ”hän kävi vallan leikkisäksi, kaiveli harmaata, vaikka yhä vielä terhakkaa tukkaansa ja sanoi naisten Suomen puolella häneen aina mielistyneen, kun olivat tukkaa tunnustelleet ja siitä huomanneet hänet ylen luonnokkaaksi mieheksi”.⁴⁹⁷ Vasseleissa oli myyttistä energiaa, koska hän oli luonnokas mies. Luonnokkuudesta puhuminen liittyi suomalaista samanismia tutkineen Anna-Leena Siikalan mukaan erityisesti samanisti- ja tietäjätoimiin, esimerkiksi kun tietäjä tai tietäjäoppilas valmistautui tehtävänsä varautumalla eli hankkimalla lisävoimia. Tällöin voitiin vaikka kosken pyörteissä seisomalla ja sen vaahtoa ottamalla lisätä tietäjän tai samaanin luonnokkuutta. Ilmaisulla viitattiin myös suoraan tietäjän luontoon eli haltijaan, joka saattoi hänen lakkinsa avulla tehdä myös oppilaasta yhtä luonnokkaan.⁴⁹⁸ Vasseleita tarkkaillen Inha kuvaa omin sanoin useampaan kertaan kokemaansa laulajien mielenmanausta, tietäjiltä periytyvää luonnonnostatusta. Miehen silmäkulmassa Inha näki veitikkamaista välähtelyä, joka katosi kun hän alkoi muistella unohtuneeksi luulemaansa kalevalaisrunoa. Vähitellen tunnelma tiivistyi:

Mutta miten ollakaan, hän alkoi kuitenkin tapailla yhtä ja toista runonpäättä, ja hänelle kävi samoin kuin niin monelle muullekin. Kun ukko oli runon ladulle lähtenyt, niin kiihtyi mieli, ja ikäänkuin inspiraation valtaamana hän alkoi muistaa ja osata, niin että minulla oli täysi työ rinnalla pysyä. Ja hänen runonsa olivat täysipätöisiä vanhoja säkeitä, vaikka aukkoja olikin paljon. Hän lauloi 'kanteleen synnystä',

496 Ibid., 280.

497 Inha 1921 (1911), 79.

498 Siikala 1994, 164, 240.

'maailman luomisesta', 'Sammon taonnasta' ja 'Kullervon ilon pidännästä saaren impien keralla'. Ja hän lauloi runonsa nuotilla, joka oli niin omituisen kevyt, vilkas ja hohteinen, etten ollut mielestäni toista niin kaunista kuullut. Säveltä hän laulaessaan muunteli ja toisinteli niin monella tavalla, vaihteli äänilajeja, ettei se koskaan käynyt yksitoikkoiseksi. Välistä hän lauloi pidemmän jakson säkeitä siten, että sävel kulumistaan kului yhä yksinkertaisemmaksi, ikään kuin kertomusta kiirehtien, keinui lopuksi vain kahden nuotin välillä, kunnes ajatuksen lepokohdan lähestyessä viimeiset säkeet laulettiin täydellisellä sävelellä ja lisäksi koristettiin ihmeellisillä helähtävillä sävelkirjauksilla, joita minun korvani oli mahdoton kiinnittää, vaikka elävästi oivalsin niiden kauneuden.⁴⁹⁹

Samankaltaista haltioittavaa esitystä Inha kutsui Lonkan kylässä Martiskaisen Teppanaa kuunnellessaan luonnonnostatukseksi korostaen, kuinka nuoremmat laulajat usein vain sanelivat vähätellen runoja, kun taas vanhemmasta polvesta ”moni runon ladulle lähtiessään *tuntee luontonsa nousevan*, samoin kuin etevä soittaja soittokoneen äärellä istuessaan”.⁵⁰⁰ Esittäjän vaipuessa tällaiseen tilaan runo sai Inhan mielestä ”toisen tenhon, sen olemus ja synty astuu lähelle kuulijaa, hän tuntee sen lämpöisen henkäyksen”.⁵⁰¹ Laulun edetessä vauhti kiihtyi, vanhuksen muistot pääsivät ”aivan valloilleen ja hän esitti, silmää iskien, runon rattoisalla elävyydellä, ikään kuin keskellä niitä samoja hehkuvia mielentiloja, joissa nämä vanhat runot ovat muinoin saaneet muotonsa ja täysipäteisyytensä”.⁵⁰² Luonnonnostatuksellaan runonlaulaja tuntui Inhasta ylittävän ajan ja paikan rajat, hän raotti kuulijalleen sitä hetkeä, jossa vanhat runot olivat syntyneet tietoisin innostuksen hehkussa. Tämä syntyhetken ainutlaatuinen, muuttunut tietoisuuden tila, oli Inhan käsityksen mukaan avain vanhojen runojen erityisyyteen: sen vuoksi niissä säilyi se, mikä kansan sielussa on ”jalointa ja ylhäisintä”.⁵⁰³

499 Inha I. K., 1921 (1911), 79.

500 Ibid., 40.

501 Ibid., 40.

502 Ibid., 41.

503 Ibid., 41.

Inhan kuvaama runonlaulajan haltioituminen liittyy tietäjätraditioon ja sitä kautta myös samanismiin. Kansanrunon tutkimus ja folkloristiikka tuntevat luonnonnostatuksen osana loitsuja ja tietäjälauluja, ja sen on tulkittu olevan perusidealtaan samanistinen.⁵⁰⁴ Nostatuksen avulla tietäjän kuvataan kokoavan voimansa, vahvistavan luontonsa ja varautuvan tuleviin koetuksiin.⁵⁰⁵ Toisaalla luonnonnostatus tulkitaan suoraan joko oman tai muiden läheisten, kuten isän tai äidin, luonnon eli haltijan kutsuksi ja nostatukseksi.⁵⁰⁶ Niin laulajien kuin tietäjienkin luonnonnostatuksessa oli Siikalan mukaan paljon samankaltaisuuksia: sekä loitsun lukijan että runonlaulajan tuli olla haltioissaan eli ekstaattisessa tilassa.⁵⁰⁷ Samanistisessa käytännössä kyse oli erilaisten psykotekniikkojen, suggestion ja muuntuneen tietoisuuden tilaan johtavan ekstaasitekniikan hallinnasta, jossa laulut toimivat välineinä.⁵⁰⁸ Tietäjälle luonnonostatus merkitsi oman luonnon herättämistä, esimerkiksi sanoilla: ”Nouse nyt luonton lovesta, Vielä haltiin havahe.”⁵⁰⁹ Siikala tulkitsee, että kun karjalaisten tietäjien sanoissa tietäjä nostaa luontonsa eli oman haltijansa ollakseen mahdollisimman luonnokas, tällä tarkoitettiin ennen kaikkea voimien kokoamista, kun taas samaani pyrki ekstaasin kautta saamaan yhteyden tietoon.⁵¹⁰ Samaa tilaa Inha näyttää kuvailleen tietoisin innostuksen hehkuksi, jonka avulla laulajan luonto pääsi ilmaisemaan vanhaa kansanviisautta ja sen ”jalointa” tietoa.

1.3. Vienan Karjalan valokuvat

Kuinka tämän luonnonnostatuksen ja luonnokkuuden luonnon ajattelemisen ja käsittämisen voisivat liittyä Inhan valokuvaamiseen Vienan matkalla? Aloitan vastauksen etsimisen katsomalla, millaisia valokuvia Inha otti matkallaan. Erosiko tämä valokuva-aineisto ehkä hänen aikaisemmista kuvistaan? Toteutuvatko hänen

504 Siikala 1994, 19.

505 Ibid., 91.

506 Ibid., 100. Tässä haltijalla tarkoitetaan jokaisen ihmisen, eläimen tai kasvin omaa elämän antajaa. Ihminen sai haltijansa kolmen päivän ikäisenä, ja se seurasi häntä varjon tavoin, vaikka saattoikin joskus kulkea edellä ja ilmestyä ennen ihmistä etiäisenä. Sairastuneen oletettiin menettäneen haltijansa, joka oli palautettava nopeasti.

507 Ibid., 235.

508 Ibid., 72.

509 Ibid., 223.

510 Ibid., 295.

ennakkosuunnitelmansa? Mitkä aiheet korostuvat? Muuttuuko valokuvaamisen tapa? Lopuksi esitän oman luentani matkan tärkeimmäksi kuvaksi valitsemastani otoksesta ja tarkastelen sitä näkökulmanani erityisesti luonnokkuuden ja luonnonnostatuksen luonto. Oletukseni on, että edellä esitellyt hengen sankaruuden ja tietoisennostuksen hehkun ideat asettuvat myös osaksi valokuvallistamista.

Inhan kuusi kuukautta kestäneeltä kuvausmatkalta tuomia valokuvia on arvioitu sekä valokuvataiteen että kansatieteen ja kirjallisuudentutkimuksen piirissä ennen näkemättömäksi kuvastoksi suomalaisessa valokuvauksessa. Runonlaulajien ohessa kuviksi tallentuivat helmenpyytäjät, tukkilaisleirit, pyykin pesijät ja hevosmatkalaiset, kuten myös talojen pienimmäiset, Okut, Olonjat ja Vihtoori Lesosen lapset tai tuvassa leipovat ja teetä keittävät emännät. Karjalaistupien ja kylien elämä kiinnittyi ensimmäisen kerran näin laajana ja elävänä valokuviin. Sadan vuoden jälkeen katselemme yhä uhtualaisten Jamasen veljesten runonlaulua tai kylän kuulua kaunotarta, kehräävää Toarieta; venejärveläisten pariskuntaa Moarieta ja Iljaa tai pässin uhrausta samassa kylässä; itkuvirttään esittävää Mauraa, praasniekoilta palaavia ratsastajia puisella sillalla, Kiestingin kylässä Inhan pyynnöstä järjestettyjä häämenoja itkuineen ja riitteineen, valokuvaajaa oudoksuneita luvajärveläispoikia Pekkaa ja Olonjaa vuoteessaan tai matkaopas Varahvontta Lesosta pyöriskelemässä saunasta hangessa. Ismo Kajanderin mielestä kyse oli monilahjakkaan toimittajan, tietokirjailijan ja valokuvaajan taiteellisesti syvimmästä kuvakokonaisuudesta. Hannes Sihvo taas arvioi Inhan valokuvien olevan ehkä arvokkainta dokumenttiaineistoa, mitä Karjalasta 1890-luvulla tuotiin. Kansanrunouden tutkijan ja Inhan Karjalan-matkoista kirjoittaneen Pekka Laaksosen mukaan Inhan retki oli karelianismin historian merkityksellisimpiä: hänen valokuvansa ovat Laaksosta lainaten painuneet suomalaisten kalevalaiseen tajuntaan ja niiden pohjalta moni muodostaa yhä mielikuvansa vanhasta Vienan Karjalasta ja sen asukkaista.⁵¹¹ Myös Inha itse näki Karjala-kuvastonsa arvon. Hän kertoo koonneensa *Karjalan laulumaille* -kirjansa saadakseen tämän valokuvakokoelmansa oikeaan yhteyteen. Useissa julkaisuissa yksittäisinä otoksina levinnyt kuvasto pääsi näin samojen kansien sisään.⁵¹² Valokuvien arvoasemasta kirjassa kertoo myös heti alkuun liitetty,

511 Kajander 1981, 61; Sihvo 1969, 109; Laaksonen 1990.

512 Inha 1921 (1911), Alkusanat. Kirja ilmestyi Kalevalaseuran epävirallisena perustamisvuotena. Sihvo 1969, 146.

huolellisesti laadittu kuvaluettelo, jonka voi ymmärtää korostavan kuvien asemaa. Tekijä pyrki niin asettamaan kuvat tasaväkisiksi tekstin rinnalle.⁵¹³

Runollisista ennako-odotuksistaan huolimatta Inha suunnitteli valokuvaamistaan tiedonjakamiseen ja dokumentaatioon perustuen. Hän tahtoi säilyttää valokuvillaan jälkimaailmalle tätä omituista muinaisajan jäännöstä, ennen kuin nykyisyys ennättäisi sen peittää.⁵¹⁴ Sama asenne tuli ilmi Inhan matkarahahakemuksessa, jossa hän luonnehti valokuvauksen etuja piirtämiseen verrattuna nopeampana ja tarkempana ja muistutti valokuviiin tulevan “luonnonmukaisesti kaikki seikat uskollisesti, huolimatta siitä, onko kuvaaja niitä huomannutkaan”.⁵¹⁵ Tehtävänrajoituksessaan hän lähestyi rahoittajaansa luetellen valokuvattaviksi tulevina kohteina mm. kansantyyppit, puvut, tavat, askareet, rakennukset ja maisemat. *Kalevalan laulumaillo* -kirjan teksteissään hän käsittelee valokuvaamista näistä lähtökohdista käsin. Valokuvien kohdalla hän korosti useammassa yhteydessä niiden todenmukaisuutta. Esimerkiksi löytäessään Sparren ja Wikströmin ohjeiden mukaan Luvajärven kalmistojen risteille hän kertoi valokuvanensa nuo jo Sparren piirtämät kohteet, koska piti valokuvaa tieteellisiin tarkoituksiin halutumpana.⁵¹⁶ Samoin hän katsoi aiheelliseksi selvittää katsojille ne kerrat, jolloin kuvattava tapahtuma oli hänen pyynnöstään järjestetty, kuten karjalaishäät tai kyykkäkisa.⁵¹⁷ Valokuvaaminen oli tarkoituksenmukaista Inhan näkemyksessä vain kohdettaan valikoivana ja arvottavana. Hän kommentoi sitä myöhemmin vielä mm. kirjeessään *Suomen maisemia* -kirjansa kustantajalle: "Hyviä, kaikkein parhaita kuvia meillä tarvitaan ja vain arvollisista asioista, huonoja – – on aivan riittävästi."⁵¹⁸

Valokuvaamiseen ryhtymistä ohjasivat myös käytännölliset seikat. Kuvausmatkan matkatavaroiden painoa Inha kommentoi mm. kirjansa *Ylämaan poikki* -luvussa, yhdellä retkellä tavaraa oli valokuvausvälineiden kanssa pari kolme leiviskää eli noin

513 Ennen Inhaa Karjalaa kuvasivat lähinnä tutkijat, tärkeä edeltäjä oli myös Oskar Relanderin *Karjalan kuvia* vuodelta 1893. Teos keskittyy Raja-Karjalaan ja kirjoittajan kotiseutuun Sortavalaan. Valokuvat ovat pehmeitä ja tunnelmallisia maisemakuvia. Ne otti Impi Backman, valokuvaaja, jonka tuotanto edelleen odottaa tarkempaa tutkimusta.

514 Inha, I. K., Vienan Karjalan runolaulajavanhuksia. *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13.

515 Inha I. K., apurahahakemus Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle 6. 2.1894.

516 Inha, 1921 (1911), 92.

517 Ibid., 227.

518 Mäkinen, 1988, 352. Inhan kirje kirjan kustantajalle 9.4.1922.

25 kiloa.⁵¹⁹ Valokuvausvälineistö oli ajanmukainen, 18 x 24 cm:n negatiivikoon kamera sekä mm. runsaasti lasisia negatiivilevyjä. Välineitten painon vuoksi kameraa ei otettu mukaan läheskään kaikille retkille ja osa varusteista jätettiin odottamaan majapaikkaan. Jokaisen kuvan kohdalla oli siis harkittava tarkoin, kannattiko valokuvaamiseen ryhtyä. Siitä kertoo myös se, että kun pari otosta tuli samalle negatiiville, Inha harmitteli tapahtunutta vielä kirjassaan. Esimerkiksi runonlaulaja Hökkä-Petrin pojan Iivana Lesosen kaksoisvalottunutta henkilökuva Inha kommentoi: ”Kahden hyvän kuvan sijasta yksi huono.”⁵²⁰

Inhan matkakertomuksia julkaistiin jo matkan aikana *Uudessa Suomettaressa*, mutta niiden yhteydessä ei painettu valokuvia.⁵²¹ Tuoreeltaan näitä kuvia näytettiin yleisölle 1894 marras–joulukuussa, kun matkakustannuksiin osallistunut Ståhlberg esitteli Helsingissä Apollo-ateljeessaan noin sata valokuvaa. *Päivälehti* käsitteli kuvia tarkasti omassa artikkelissaan, mutta senkään yhteydessä kuvia ei vielä julkaistu.⁵²²

Ensimmäisen kerran Inhan Vienan kuvia painettiin laajemmin piirroksina seuraavana vuonna 1895 vuoden 1896 *Kansanvalistusseuran kalenterin* 19 sivun artikkelissa *Laukkumiesten kotimaa, Vähän kuvausta Vienan Karjalasta*. Yhdeksässä kuvassa esitettiin kylänäkymien ja jo näyttelyssä huomiota herättäneiden, järjestettyjen hääkuvien rinnalla oli myös kaksi henkilökuva. Toisessa venejärveläinen emäntä kurkistaa pirtin ikkunasta lapsen kanssa, toisessa sokea, latvajärveläinen runonlaulaja Arhippainen Miihkali syö pirtissä ikkunan ääressä. Mukana oli vielä otos Kostamuksen praasniekoilta ratsain palaavista. Kalenterin ilmestyttyä kuvat levisivät vähitellen eri julkaisuissa, mm. 1910 *Uuden Suomettaren* Kalevala-juhlanumerossa, jossa ne vielä toistettiin piirrettyinä.

Kalevalan laulumaillo -kirjaansa Inha valitsi 177 (toiseen painokseen 174) valokuvaa, joiden hän ilmoittaa kirjan alkulehdillä tulevan Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran sekä valokuvaamo Apollo Oy:n kokoelmista. Luettelossa Inha jakaa kuvansa

519 Inha 1921 (1911), 80.

520 Ibid., 316. Valokuvataiteen kentällä tämä kuva on nostettu myöhemmin arvoonsa, se on saanut edustaa Inhan valokuvataidetta alan julkaisuissa.

521 *Uusi Suometar* 1894, no. 123, 128, 129, 130, 141, 142, 147. Tuona aikana Uuden Suomettaren sivuilla ei ollut vielä yleensä valokuvia.

522 *Päivälehti* 12.12.1894. Ks. myös Vuorenmaa 1981, 24.

kahdeksan aiheotsikon alle.⁵²³ Henkilö- ja tilannekuvia on suurin osa 88 kappaletta, maisemia ja miljöökuvia 53, esinekuvia 32. Kuva-aiheita tarkastelemalla vaikuttaa ensi silmäyksellä siltä, että Inha on seurannut suunnitelmaansa; kuvissa toistuvat hakemuksessa luetellut aiheet. Arkisista askareista käyvät niin poukkojen eli pyykin pesu, nuotankorjaus, leipominen, teenkeitto, helmenpyynti kuin tukinuittokin. Hää- ja kyykkäkisakuvat tai uhriateria kertovat tavoista, ja lukuisissa henkilökuviissa kuvaajan voi nähdä etsivän paikallisia kansantyyppejä. Maisemat ja piha- ja tupamiljööt ovat myös mukana, mutta vähemmistönä. Inha irrottautui matkallaan itselleen läheisemmistä maisemateemoista ja alkoi kasvavalla kiinnostuksella valokuvata ihmistä. Hänen henkilökuviaan on nykytutkimuksessa lähestytty koloniaalisen valokuvauksen näkökulmasta. Yhteiskuntahistorian professori Matti Peltonen tarkastelee Inhan karjalaisten kansantyyppien kuvia koloniaalisen valokuvauksen taustalla olleen rotuajattelun peruskäsittein.⁵²⁴ Karjalaiskuvia enemmän koloniaaliset piirteet näkyivät Peltosen mielestä Inhan tuotannossa siinä, mitä hän jätti valokuvaamatta. Inha ei kuvannut kotimaassaan suomalaista maalaiskansaa vaan nosti mieluummin esille ihannoidun kuvan rajantakaisista karjalaisista kansantyypeistä, jotka edustivat hänelle välitöntä ja tunteikasta ”luonnonkansaa”. Inha teki kuvattavistaan katoamassa olevan kehityskauden näyttelyesineitä, joihin kiinnitettiin muistoja suomen kielen suuruudesta ja kauneudesta.⁵²⁵

Peltosen argumenttia perustelevat monet Inhan matkalla tekemät valinnat. Muutamankin kerran Inha toteaa kirjassaan, ettei tahtonut löytää mitään valokuvattavaksi kelpaavaa. Luvajärven oloja hän kommentoi: ”Semmoista, mikä olisi sopinut valokuvattavaksi, oli täällä paljon vähemmän kuin olin odottanut. Kerjääjiä kävi alinomaa, puute oli suuri. Asuntoa ja yösijaa ei tosin kielletty, mutta ei sitä aina hyvällä mielellä annettukaan. Rahvas pysytteli omituisen epäilevällä kannalla, ja se ajan pitkään painosti mieltä.”⁵²⁶ Näiden kerjäläisten köyhyys ei kuulunut hänen mielestään matkalla valokuvattaviin aiheisiin, vaikka hän kirjoittaa niistä. Vienan Karjala oli siintänyt Inhan mielessä tarujen ja runojen maana, jota hän

523 Kuva-aiheiden otsikot ovat Maisemia (19 kpl), Kylistä ja asunnoista (34 kpl), Kansankuvia (29 kpl), Häätapoja (16 kpl), Henkilöitä (38 kpl), Esineitä (17 kpl), Ompelukoristeita (11 kpl) ja Muita kuvia (9 kpl).

524 Peltonen 2007, 296–320.

525 Ibid., 313.

526 Inha, 1921 (1911), 96.

suunnitteli ehkä kuvittavansa enemmänkin sankarillisten runonlaulajien kaltaisilla aiheilla.

Tarkempi perehtyminen Inhan runsaaseen Karjala-kuvastoon osoittaa, että aineiston tarkasteleminen yksinomaan koloniaalisen valokuvauksen kautta ei tee sille oikeutta. Jo kuvien monipuoliset aihepiirit poikkeavat tyyppillisestä koloniaalisesta kuvauksesta, johon liittyy usein rotupiirteiden yksioikoista tallentamista kuten esimerkiksi aiheita tutkineen Anne Maxwellin kuva-aineisto osoittaa. Siinä kuvattavat on pysäytetty ja asetettu koloniaalisen kameransilmän eteen usein frontaaliin tai sivukuvaan, heidät on puettu erilaisiin rituaali- tai juhla-asuihin tai muuten kuva osoittautuu ohjatuksi ja lavastetuksi.⁵²⁷ Inha taas näyttää minusta pyrkineen tallentamaan ihmisiä ja tilanteita sellaisinaan, ohjaamatta tai järjestelemättä niitä tarpeittensa tai näkemystensä mukaisiksi. Poikkeustapaukset hän halusi tarkoin kuvien katsojien tietoon kuten esimerkiksi järjestetyt häät. Innostus häiden kuvaamiseen oli syttynyt, kun matkakumppani Karjalainen löytyi toistamiseen illalla jututtamasta Jyvälahden majapaikan naisväkeä. Karjalaisen kokoaman kuvailun pohjalta Inha laati kuvaussuunnitelman. Näitä tilaamiaan leikkihäitä Inha perusteli erityisesti sillä, ettei halunnut sotkea valokuvauksellaan juhlatunnelmaa:

En tahtonut valokuvauksella varsinaisia häitä häiritä, koska en tyytynyt yhteen taikka kahteen kuvaan, vaan aioin ottaa niitä kymmeniä. Niin pitkäallinen valokuvaustyö taas hämärässä pirtissä, jossa useimmat menot tapahtuvat, olisi ollut liian häiritsevää sekaantumista häämenoihin, sulhasen ja morsiamen juhla olisi voinut valokuvauksen rinnalla jäädä melkein sivuasiaksi. Päätin sen vuoksi laittaa sitä varten erityisesti leikkihäät, palkata sulhasen ja morsiamen ja kaiken muun tarpeellisen hääväen ja kutsua koko kylän ilmaiseksi pitoihin. Siten saatoin hallita ja vallita häätilaisuudessa mielin määrin.⁵²⁸

Inha korostaa, että aiheeseen perehdyttyään hän teki työtään suunnitelmallisesti, valitsi kuvattavat tilanteet, palkkasi mallit ja tarjosi juhlat kaikille paikalle saapuneille. Tekstistä välittyy kunnioitus paikallisia ihmisiä ja heidän tapojaan

527 Maxwell 2000, passim.

528 Inha 1921 (1911), 227.

kohtaan ja ajatus morsiamen ja sulhasen oman juhlan rauhoittamisesta. Valokuvakamera oli vielä tuolloin seudulla outo ilmestys, joka varmasti olisi anastanut juhlien pääroolin, kuten Inha arveli.

Inhan seikkaperäinen selvitys perustelee osaltaan myös sitä, että kyseinen toimintatapa ei muuten ollut hänen menetelmänään. Monissa hänen otoksissaan välittyy minulle spontaania läsnäoloa, joka saattoi yllättää valokuvaajan itsensäkin. Matkakuvien lopullinen sisältö ei näytä muodostuneen Inhan omien ennako-odotustenkaan mukaiseksi; matkan kulku muokkasi ja monipuolisti kuva-aiheita koskevaa suunnitelmaa, jonka hän esitteli apurahahakemuksessaan. Matkan taittuessa kuvia värittivät jo matkailijan oman tunne-elämän ailahtelut: yhtä lailla tupailtojen hupaisat hämyhetket kuin niitä seuranneiden erävaellusten yksinäisyyden tunne ja rakkauden kaipuu. Karjalaiskylien elämä kaikkineen sävytti ja johdatti valokuvallistamista ja kuvaajan työskentelyä, ja valokuviiin siirtyivät niin luonnon karuus kuin kansan köyhyyskin. Panoraamat Uhtualta, Vuokkiniemeltä ja Venehjärveltä tai luvajärveläisten kyykkäkisojen otokset paljastavat metsänkaatojen autioittaman seudun, ja karhunpyydysten, Kostamuksen vanhojen kalmistojen ja Vienan Karjalan valtatie kuvissa näkyy ympäristö kuusirämeikköineen. Ihmiset ovat Inhan kuvissa pysähtyneet usein kesken arkisen askareen, tämän seisahduksen edellytti valokuvan tuolloin vielä vaatima pitkäkö valoisaika, joka oli keskipäivän valossa ulkona noin pari sekuntia,⁵²⁹ mutta ihmisiä ei ole sen kummemmin aseteltu, puettu tai viety pois tekemisen tilanteesta. Moniin otoksiin kuvaaja on onnistunut pitkistä valotusajasta huolimatta tallentamaan tilanteen toiminnan, kuten naisten iltaisen tsaijunkeiton, kyykkäkisailijoiden leikin tai Varahvontan lumessa kieriskelyn. Ihmisten olemus ja ilme kertovat kuvissa usein puutteesta ja kurjuudesta, siitä esimerkkinä venehjärveläisen Vihtoora Lesosen lapset tuvan portailla. Tunnetuksi on tullut Inhan otos nälkää näkevästä naisesta, joka on pysähtynyt huivi päässä ja ryppyisessä esiliinassaan kädet puuskassa tuijottamaan tuimasti suoraan valokuvaajaan. Yksinomaan tämä kuva osoittaa ottajansa kunnioittavaa suhdetta kuvattaviinsa. Tämä ei toisaalta kiistä sitä, ettei Inhan mielessä ollut myös

529 K. E. Ståhlberg esitti neljä vuotta myöhemmin päivänvalokuvauksen valotusajaksi ohjekirjassaan paria sekuntia. Ståhlberg 1898. Inha oli kuvannut Ounasjokea keskikesän valoisana yönä 1892 10 sekunnin valotusajalla otoksen *Yöpyneinä Teniöllä*, jossa on myös ihmisiä. Valotus oli hänestä aivan liian pitkä, viisi sekuntia olisi riittänyt. Inha I. K., Eräs valokuvamatka. *Cameran*.10.10.1892.

ajanmukainen rodullinen kiinnostus ja valokuvaamisen kautta tapahtuva karjalaistyyppien tallennus. Sen kaltaisia kansatieteellisiä pyrkimyksiä en kutsuisi Inhan kuvausmatkan kohdalla kolonialismiksi. Syntyynyttä aineistoa ei voi mielestäni niputtaa vain yhteen tulkintamalliin; niin kansallisromantiikan, kolonialismin, orientalismin, eksotismin kuin primitivismien näkökulmat eivät tee yksinään oikeutta sille, vaikka kaikkien niiden kautta sitä voi perustellusti tarkastella.

Kalevalan laulumaille -kirjassaan Inha korostaa pyrkivänsä todenmukaisuuteen⁵³⁰, mutta toivoo samalla tekstinsä välittävän lukijalle kirjoittajan matkalla kokemia tunnelmia.⁵³¹ Inhan persoonassa näkyi, Kajanderin sanoin, taiteen tekemisessä tuttu hedelmällinen ristiriita aatteellisen romantikon ja ympäristöään tarkkailevan realistin välillä.⁵³² Hänessä puhuu yhtä aikaa tiedonlähteille pyrkivä toimittaja ja romantikko. Matkan aikana hän herkistyy kokemaan ympäristöään, mutta kiinnostuu sen jälkeen perehtymään eri kansalliseeposten yhteisiin alkujuuriin.⁵³³ Inhan kaksinaisessa asenteessa on nähtävissä karelianismitutkimuksen esittelemä dikotomia, Sihvon sanoin toisaalta idealisoiva ja toisaalta valistusnäkökohdille rakentuva tendenssi.⁵³⁴ Realistisen ja poliittisesti painottuneen valistuslinjan vastapainoksi asettui arkaisoiva romantiikka, jota on pidetty Inhan tekstien vahvempana juonteena. Esimerkiksi Lotte Tarkka näkee Inhan *Kalevalan laulumaille* -kirjan Martti Haavion *Viimeiset runonlaulajat* -teoksen ohella romanttisia karelianismiasenteita selkeimmillään heijastavana tekstinä.⁵³⁵ Arkaisoiva romantiikka korosti Karjala-kuvaa perifeerisenä, konservatiivisena ja staattisena, eräänlaisena elävänä etnografisena museona. Tarkan mukaan se määritteli kohteensa passiiviseksi ja pysähtyneeksi laatukuvaksi, jossa objekti etäännytettiin ihanteelliselle tarkasteluetäisyydelle. Seuraavassa lähiluen *Arhippainen Miikkali* -valokuvaa, jota on tulkittu sekä Tarkan esittelemänä ihanteellisena laatukuvana että realistisena henkilökuvana.

530 Sekä Sihvo että Kajander korostavat Inhan realismia. Sihvo 2003 (1973), 279.

531 Inha I. K., 1921 (1911), alkusanat.

532 Kajander, 1981, 61.

533 Inha ehdotti kirjeissään 1918–1919 Kaarle Krohnille, kuinka kansanrunouden tutkimuksessa tulisi ottaa enemmän huomioon suomalaisen runoston ja skandinaavisten myyttien yhteneväisyydet. Inha I. K., Kirje Kaarle Krohnille 21.7.1918. Ks. myös Inhan kirjeet Krohnille 7. ja 27.8.1918 ja 16. ja 30.11.1919.

534 Sihvo 2003 (1973), 353.

535 Tarkka 1989, 243.

1.4. Miihkali, sokea runonlaulaja (1894)

Mustavalkoisessa valokuvassa vanha mies nojaa päätänsä hirsiseinään. Valokuvaaja on asettanut kameransa lievästi alakulmaan ja sommitellut mallin maalaustaiteen muotokuvatradition mukaisesti: keskelle tarkennettuna kuvan pääaihe, miehen kasvot, joita kehystää epäterävänä toistuva taustan seinä. Vasemmalta lankeava valo ulottuu myös miehen niskan takaa varjon puolelle irrottaen pehmeästi kuvattavan hahmon taustastaan. Mies istuu kameraan päin silmät suljettuina mutta on kallistanut kasvonsa aavistuksen verran ylös kohti ikkunasta tulevaa kirkasta valoa. Hänen kasvoillaan näyttävät liikkuvan vaihtelevat ilmeet. Toisaalla suljetut silmät katselevat levollisina sisäänpäin kuin meditatiivisessa tilassa, toisaalla kulmakarvojen alas painamat juonteet puhuvat kärsimyksestä ja surusta. Voimakas sivuvalo vahvistaa kasvojen moni-ilmeisyyttä: oikealla valossa kylpevä harras hiljentyminen vastakohtanaan vasemmalla varjoon painuva melankolia. Sivuvalo piirtää myös esiin miehen vielä vahvoina kaartuvat hiukset sekä viiksiparran haituvineen. Puolinainen sivuprofiili korostaa korkeana nousevaa poskipäätä sekä kapeaa, suoraa nenää. Kasvojen sopusuhtaisuutta vahvistaa varjopuolelle heijastuva valo, joka poimii esiin myös miehen pehmeänpyöreän korvanlehden. Mies on nostanut oikealle olalleen oksaisesta puusta veistetyin, käytössä silenneen keppinsä. Päällään hänellä on pitkä, tumma, kaulukseton kansanpaita, jonka jäykkänä laskeutuvan kankaan poimut valo maalaa esiin.

Valokuvassa on Kalevalan kokoajan Elias Lönnrotin tärkeimmän lähteen, vienankarjalaisen runonlaulaja Arhipan poika Miihkali Perttunen, tai kuten paikalliset ja Inha heidän mukanaan kutsuivat, Arhipainen Miihkali. Häntä laulattivat Lönnrotin jalanjäljillä kulkeneet tutkijat ahkerasti vuodesta 1871 lähes hänen kuolemaansa asti vuoteen 1899. Miihkalille annettua erityisasemaa vanhojen runonlaulajien joukossa kuvaa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran hänelle myöntämä 100 markan vuosiapuraha. Suomalaisen kansanrunouden ja mytologian tutkija, akateemikko Martti Haavio (1899–1973) luonnehti Miihkalia suomalaisen eepin runouden laulajan inkarnaatioksi, perushahmoksi.⁵³⁶ Inhan mielestä Latvajärven kylässä asuvassa Miihkalissa tiivistyi katoavan lauluperinteen sankarihahmo, viimeisen

536 Haavio 1985 (1943), 91–104.

runonlaulajan arkkityyppi, jota hän kuvaili: “Runon iltarusko tuskin olisikaan voinut langeta henkevämpiin kasvoihin, kuin hänen olivat.”⁵³⁷

Inhan *Arhippainen Miihkali* -valokuva vei Haavion 1940-luvun alussa runolliseen tunnelmointiin: “I. K. Inhan valokuva, huolimatta täydellisestä uskollisuudestaan, on niin taidokas, että se jättää minut tunnelman valtaan, joka lähentelee esteettistä. Näen ‘kärsimyksen henkevyuden’ Miihkalin kasvoilla ja ehkä myös romanttisen kerjuusauvan hänen olallaan; ja voin kuvitella sokean laulajan pyhimyskehän hänen hiustensa ympärille.”⁵³⁸ Tätä heroisen tulkinnan käsittelyä jatkoi tutkija Jukka Kukkonen 1970-luvun lopulla. Hän näki Inhan kuvassa runonlaulajan klassisen perushahmon, joka sopii hyvin menneisyyden viime tulkiksi.⁵³⁹ Sekä Haavio että Kukkonen vertasivat Inhan otosta ensimmäisiin tunnettuihin valokuviin, jotka Aksel Berner otti Miihkalista 1872 runonkeruumatkallaan. Tutkijoiden silmissä Bernerin ”avuttoman ja kurjan almujen anojan”⁵⁴⁰ kuvaa hallitsivat “lähes järkyttävänä sokeus ja nälkiintyminen, ruokkoamaton tukka ja kokoon kursittu paltto”⁵⁴¹.

Inhan teksteissä ja muissa kuvissa tulee esiin Miihkalista myös arkisempi puoli. Inha lainasi *Kalevalan laulumaille* -kirjassaan kansanrunouden tutkijan A. R. Niemen (1869–1931) laajaa kuvausta, jonka mukaan mies oli kasvultaan heppoinen, eikä ensi katsannolla herättänyt huomiota. Miihkali oli taistellut rankassa köyhydessä leivän sekä omalle perheelleen että huostaansa ottamille, orvoiksi joutuneille veljensä lapsille, kunnes 50 vuoden iässä menetti sairauden seurauksena näkönsä. Sokeana hän hankki elantoaan kerjuun lisäksi kiertämällä taloissa askareissa ja eli viimeiset 17 vuottaan poikansa perheen hoivissa.⁵⁴² Inhalla on tässä käsitellyn kuvan lisäksi otoksia, joissa Miihkalin hentoinen olemus näkyy selvästi. Toisessa mies istuu kumarassa käsillään jalkoihinsa nojaten, toisessa hän syö penkillä ikkunan vieressä. Kuvatessaan Miihkalia hirsiseinää vasten Inha kokeili myös pelkkää sivuprofilia. Näiden kuvien rinnalla korostuu *Arhippainen Miihkali* -kasvokuvan erityisyys: siinä Inha on mielestäni tarkoituksella etsinyt kuvauskohdettaan ylevöittävästä ilmaisusta.

537 Inha I. K., Vienan Karjalan runolaulajavanhuksia, *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13–14.

538 Haavio 1985 (1943), 92.

539 Kukkonen 1978, 120.

540 Haavio 1985 (1943), 92.

541 Kukkonen 1978, 120. Aksel Bernerin valokuva Miihkalista löytyy mm. Kukkonen artikkelista sivulta 119.

542 Inha 1921 (1911), 369–371.

Kun Inha ryhtyi ottamaan varsinaista muotokuva Miihkalista, hänen mielessään olivat varmasti oman kokemuksen ohella monien tutkijoiden ihailevat luonnehdinnat mallista. Oletettavasi hän oli myös nähnyt Bernerin otokset, koska hänen työskentelytapansa toimittajatutkijana kuului laajojen tausta-aineistojen läpikäynti. Kohteen asento ja kuvakulma ovat Inhalla lähes samat kuin Bernerin otoksessa. Inha asettaa mallin kasvot keskeemmälle, ottaa kuvansa hieman enemmän alaviistosta ja antaa kasvojen näkyä kokonaisempina. Kerjuukeppi on samalla lailla miehen olalla, mutta Bernerin paljastava, kirkas myötävä valo korvautuu Inhan kuvassa runollisella sivuvalolla. Ratkaisevin ero löytyy tekijöiden valokuvaamisen taidoista. Inhalla oli malttia antaa mallinsa asettua omaan rauhaansa ja laukaista kameransa vasta runonlaulajan kääntyessä sisäisyyteensä. Bernerin Miihkali häilyy ahdistuksen ja vierauden tunnelmissa, otoksessa on samaa voyeuristisen tutkijakatseen kuvattavaksi asettamista ja asettumista, josta tunnistaa 1800-luvun koloniaalisen kuvaston. Inhan voi nähdä astuvan yli tämän hänellekin tarjoutuvan kaavan: hän harkitsi tarkkaan kuvakulmansa, valon suunnan ja kuvaushetkensä. Miihkalista tuli tallentua suuren runonlaulajan henki. Valokuvaaja paneutui aiheeseensa huolella, hän tiesi työnsä merkityksen. Moneen otteeseen Inha muistutti *Kalevalan laulumaillo* -kirjassaan, kuinka vanha runonlaulun perinne oli unohtumassa; nuoremmat saattoivat väheksyäkin asiaa. Useat runoja laulaneet tukeutuivat Lönnrotin Kalevalaan tai sepittelivät välillä omiaan. Miihkalistakin kerrottiin, että hän vanhempana muisti isänsä runoista usein vain “pääjuoksut jättäen pois kuvauksen hienommat vaihevärit”.⁵⁴³ Mailleen painuvan runonlaulun taito kiteytyi tässä Latvajärven köyhässä ja sokeassa vanhuksessa.

Ajan kansallismielisten ja patriarkaalishistoriallisten pyrkimysten voi nähdä personoituvan tässä henkilökuvassa, Kalevala-aiheinen epiikkahan oli Vienen alueella ensisijaisesti miesten perinnettä.⁵⁴⁴ Miihkalin partainen olemus keppeineen ja kansanpaitoineen tarjoaa valokuvan kautta yhden tyyppin lisää väinämöiskulttiin, jonka visuaalisen historian on katsottu alkaneen viimeistään Eric Cainbergin puureliefistä

543 Miesmaa, J. W. Käymisiltään runomailla. Vähän Arhippaine Miihkalista (Matkamuiistelma). *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13.

544 Ks. Siikala 1994, passim, erit. 277.

1814.⁵⁴⁵ Väinämöinen oli nostettu suomalaiskansallisen mytologian keskushahmoksi jo Christfrid Gananderin (1742–1790) vuonna 1785 ilmestyneessä *Mythologia Fennicassa* ja Henrik Gabriel Porthanin (1739–1804) teksteissä, mutta vuoden 1809 jälkeen hänestä muovattiin ”suomalaisen muinaisuuden, historian personoituma tai suorastaan Suomen suku *redivivus*”.⁵⁴⁶ Kuvataiteessa R. W. Ekmanin (1808–1873) romanttinen, pitkähiuksinen sankarihahmo jatkoi elämäänsä myöhäisemmissä, mm. Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen, maalauksissa milloin tyyllitellympänä milloin kansanomaisempänä hahmona. Robert Stigelin (1852–1907) *Väinämöinen*-veistos vuodelta 1888 muistuttaa näitä maalauksia enemmän Miihkalia lyhyemmän partansa ja kiharaisen tukkansa kanssa. Väinämöiskuvissa on nähtävissä mytologiassa tapahtuva muutos: kultin varhaisempi vaihe puhui jumal-Väinämöisestä, mutta runonkeruutyön myötä ja Kalevala-eePOSTA synnytettyä hahmo nähtiin monipiirteisempänä, myös historiallisena henkilönä – ”eräänlaisena yleismaailmallisena bardityyppinä, jossa oli sekä runoilijaa, laulajaa, soittajaa että ennustajaa niin kuin vanhatestamentillista profeettaa”.⁵⁴⁷

Inha arvosteli *Kalevalan laulumailla* -kirjassaan nimiä mainitsematta aikalastaiteilijoidensa tapaa kuvata kalevalaisia lemminkäis- ja väinämöistyyppejä. Hän pohti myöhäiskareliaanien maalaamien kasvonpiirteiden esikuvien löytyvän enemmänkin Lapin perukoilta kuin karjalaiskylistä. Vienan Karjalan runonlaulajat olivat Inhan silmissä enimmäkseen ”kaunista” kansaa. “Sen hienompia kasvonpiirteitä kuin esim. Arhippaisella Miihkalilla oli, saa hakemalla hakea vaikka minkä kansan keskuudesta”, hän vakuutti, vaikka mainitsikin ymmärtävänsä taiteilijoiden hakevan omilla tulkinnoillaan enemmän omaperäisyyttä ja omintakeisuutta sankareilleen.⁵⁴⁸ *Uuden Suomettaren* Kalevala-numerossa Inha muisteli vuonna 1910 Miihkalia: “Otsa, nenä, suu olivat jalosti muodostuneet ja tukka yhä aivan täysi, vankka ja aaltoileva, vaikka hopeoitunut. Hänen koko olennossaan oli samalla luonteen jalouden ja kärsimysten luoma henkevyys.”⁵⁴⁹ Tapaamiaan runonlaulajia Inha ei nimitellyt kalevalaisiksi, vaikka muuten ylistääkin monin paikoin kansan sankarillista

545 Sihvo 2003, 61–63. Sihvo viittaa taidehistorioitsijoista Wennervirtaan, 1935 ja Sarajakseen, 1956. *Väinämöinen soittaa kannalta* -reliefi tehtiin Turun Akatemian uuteen juhlasaliin.

546 Ibid., 61–63.

547 Ibid., 62. Sihvo lukee mm. Reinhold von Beckerin tekstejä *Turun Wiikkosanomista* vuodelta 1820.

548 Inha 1921 (1911), 362.

549 Inha I. K., Vienan Karjalan runonlaulajavanhuksia. *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13–14.

menneisyyttä. Kirjoitustyylikseen hän vaikuttaa valinneen yleensä tapahtumiin ja omin silmin nähtävissä oleviin asioihin keskittyvän journalismin, ja haaveellisille mielenilmaisuilleen hän antaa tilaa lähinnä luontomaisemia tai omia vaelluksiaan kuvaillessaan. Niissä pilkahtaa kerran muun muassa Väinön pursi, kuten luvun alussa olleessa lainauksessa käy ilmi. Romanttiset mielikuvat saavat tilaa enemmän matkan alkuvaiheessa: haaveellisten odotusten värittäminä paikallisten asukkaiden nälkä ja kurjuuskin peittyvät karjalaisen kansantyyppin maalailuun, kuten seuraavassa ensimmäistä Latvajärveen saapumista kuvaavassa kohdassa:

Niin, vaikka ensimmäinen tervehdys oli niin sääliäköön köyhä, oli siinä kuitenkin samalla omituista rattoa. Meistä tuntui, että näiden lumien, salojen ja soitin poikki ajoimme kohti maata, jolla kaikkien kohtaloiden kovuudesta huolimatta yhä vielä lepäsi ammoisen ilon rusotus. – – Käsitimme, että vaikka soitto on suruista tehty, elinvoiman se on saanut ilon sykkivällä povella. Kun saavuimme Latvajärveen ja siellä silmä vesissä kerrottiin, ettei kylässä enää ollut muuta syötävää kuin hienonnettuja pahnvoja, niin väijyi kuitenkin toisessa silmässä ilo, emmekä säälistämme huolimatta tunteneet samaa synkkää masennusta, jonka moinen tieto muualla herättää. Kohtalon kovuus ei ole murtanut Karjalan kansan mieltä. Se on köyhyydessäänkin vielä rattoisa ja viehkeä. Se on yhä runollinen ja maire. Kovan onnen kohdatessa se lohduttaa itseään iloisella mielellään. – – Runo on kuin onkin ilon lapsi, joka murheestakin luo elähdyttäviä voimia.⁵⁵⁰

Inha sisällytti kirjaansa monia pohdintoja siitä, millaisina tyypeinä hän näki karjalaiset kanssaihmiset, ja näitä määrittelyjä ohjasivat selvästi matkalaisen ennakkokäsitykset. Monet Inhan luonnehdinnat, kuten värikäs ja iloinen, noudattivat samaa kaavaa, jonka Sihvon tutkimus osoittaa periytyvän jo 1840-luvun puolesta välistä. Lapsenomaisuus, iloisuus, vilkkaus, uteliaisuus, puheliaisuus, ystävällisyys, taipuvaisuus kaupantekoon ja raskaampien töiden kaihtaminen olivat tuolloisen lääkintöhallituksen pääjohtajan C. D. von Haartmanin esittelemiä näkemyksiä karjalaispiirteistä, jotka jäivät Elias Lönnrotin, Zacharias Topeliuksen ja muiden

550 Inha 1921 (1911), 7–8.

tekstien kautta elämään karelianismin myötävedessä pitkälle 1900-luvulle asti.⁵⁵¹ Esimerkiksi Topelius luonnehti, kuinka karjalainen on ”vilkkaampi ja iloluontoisempi kuin muut maanmiehensä, uteliaampi, puheliaampi, ystävällisempi, koreiluhalusempi, kerskuva toisinaan, ja hyvin taipuvainen kauppaan, jossa usein sattuu kepposia, muuten hän on rehellinen ja harvoin ryhtyy todellisiin varkauksiin ja suurempiin rikoksiin”.⁵⁵²

Ihmisen valokuvaamisesta muodostui Vienan Karjalassa Inhalle uusi haaste. Hän otti siellä ensimmäiset ja myös viimeiset varsinaiset henkilökuvansa, kuten taiteilija Ismo Kajander kirjoittaa: ”Aiemmissä kuvissa ihmiset ovat olleet osa maisemaa tai työsuoritusta ilman persoonallisia erityispiirteitä. Nyt ihminen on yksilönä Inhan kameran edessä.” Valokuvataiteilijana itsekin työskennellyt Kajander kiittelee: ”Kuvat ja henkilöt ovat rehellisiä, katsojan edessä muuttumattomina tutkittavissa, ympäristöönsä kuuluvia, todelliset toimensa kuitenkin hetkeksi lopettaneina. Inha on välittäjä. Kuvaajan ei pidä järjestellä aiheitaan tai vaikuttaa niihin. Hän voi vain valita, ja Inha valitsee ja välittää. Lapsia ja naisia kuvatessaan hän irrottaa hymyn kuvattavilta, hän on veitikka verevä, lapsista pitävä ja naisia miellyttävä.”⁵⁵³ Tässä voi nähdä jatkuvan karelianistien ajoilta periytyvän miessankaripuheen, johon 1980-luvulla myös Inha liitetään. Miihkalin valokuvassa Inha toi esiin oman sankari-ihailunsa ja loi mallistaan ”korven kansan kokkahonkaa”. Kajander ei puhu Inhaan viitaten miehekkäistä muinaishengistä vaan naisia miellyttävästä, verevästä veitikasta.

Oman aikansa mukaista kiinnostusta ihmisen kasvojen ja ruumiinkielen tulkintaan Inha käsitteli pian Vienan matkan jälkeen kirjoittamassaan näyttelyarviossa, jossa hän kuvaili Albert Edelfeltin *Tohtori Roux'n muotokuvaa* keskittyen taiteilijan luonteenkuvaukseen. Maalaus ohjasi hänen mielestään kuin kirja lukemaan miehen elämäntarinaa, kuinka henkinen työ on painanut mallin rinnan sisään ja niskan hieman köyryyn ja kuinka ”ruumis näyttää kuihtuneelta, mutta ryhdissä on voimakkaan hengen antamaa pontevuutta”. Inhan tulkitsessa Edelfeltin siveltimen tarkkuutta mallin kasvoissa häntä vetävät puoleensa erityisesti silmien ja silmälihasten kuvaaminen: ”Viimeksi mainitut ovat kehittyneet tavattoman voimakkaiksi, ja ne antavatkin

551 Sihvo 2003 (1973), passim, mm. 146–148.

552 Topelius 1845, 30.

553 Kajander 1981, 61–62.

kuvalle sen oikean luonteen. Ne todistavat herkeämättömästä, väsymättömästä työstä. Samaa ilmaisevat silmät, jotka palavat suurissa kuopissaan. Tuossa palossa on melkein jotain sairasta, liikarasiuksien synnyttämää: se osoittaa, että silmät eivät tahdo jaksaa tyydyttää hengen työjanoa. Ja vihdoin on suun ympärillä piirteitä, jotka osoittavat, että tuo työjano on miltei intohimoa.”⁵⁵⁴ Tällainen fysiominen ihmisen ulkomuodon ja hänen luonteenominaisuuksiensa vastaavuuksien tarkastelu oli vielä 1800-luvulla lähes tieteellisenä pidettyä pohdintaa.⁵⁵⁵ Samankaltaista kasvonpiirteitä tutkivan katseen otetta voi aavistaa myös Inhan kameratyössä hänen paneutuessaan väsyneen runonlaulajan olemukseen, kasvojen elämänuurteisiin tai hänen pyrkiessään lähemmäksi sokeutuneiden silmien ulkopuolisilta sulkeutuvaa maailmaa.

1.5. Myyttinen sokeus ja suljetut silmät -motiivi sisäisen näkemisen ilmentäjinä

Arhippainen Miihkali -kuva toi Martti Haavion mieleen, kuinka tätä karjalaista laulajaa oli myös kutsuttu Pohjolan Homerokseksi. Haavio ei kuitenkaan suostunut näkemään miesten muotokuvissa muuta samankaltaista kuin heitä yhdistäneen kohtalon: molemmat olivat sokeita suurlaulajia.⁵⁵⁶ Ismo Kajander taas näkee Inhan kuvassa ennen kaikkea juuri sokean Homeroksen sauvoineen. Inha oli Kajanderin mielestä unohtanut tätä kuvatessaan perustyyppinsä valokuvaajana. Tässä Kajander tuntuu viittaavan kuvan vahvaan tulkinnalliseen otteeseen.⁵⁵⁷ Myyttisenä teimana sokeus on yhdistynyt länsimaiseen runonlaulajahahmoon varhaisantiikista lähtien, ja Miihkalin valokuva asettuu vahvasti tähän monimerkityksiseen traditioon. Näkökyvyn menettämiseen liittyneitä uskomuksia ja pelkoja tutkinut taidehistorioitsija Moshe Barasch nostaa esiin kaksi länsimaissa vallinnutta perusoletusta: sokeus on merkinnyt sekä suurta henkilökohtaista tragediaa että yliluonnollisia lahjoja.⁵⁵⁸ Se on tulkittu niin synnin palkaksi kuin jumalten lahjaksi, ja molemmille näille uskomustavoille Barasch löytää antiikista subliimin, ylevöittäväen lähtökohdan. Sokean tietäjän lailla myös näkökykynsä menettäneen lainrikkojan uskottiin olevan yhteydessä jumaliin tai demoneihin. Rangaistuksena sokeus oli

554 I.K.I[nha], Taiteilijain näyttely. *Uusi Suometar* 1895, nro 260.

555 Valokuvahistorian yhteydessä fysiomiologia on käsitelty mm. Allan Sekula 1986, 3–64. Ks. esim. Hartley 2001.

556 Haavio 1985 (1943), 91.

557 Kajander 1981, 62.

558 Barasch 2001, passim.

merkki elämää säätävien peruslakien – luonnon, moraalien tai uskonnon – rajojen luvattomasta rikkomisesta.⁵⁵⁹ Myös homeeriseen runonlaulajamytyttiin on liitetty molempia näkemyksiä. Homeroksen runonlahjoja uskottiin jumalallisiksi, mutta Platon korosti, että tämän näkökyvyn menetys oli rangaistus Kauniin Helenan herjaamisesta. Homeroksen sokeudesta tuli Baraschin tulkinnan mukaan antiikin aikana yliaistisen näkökyvyn metafora.⁵⁶⁰

Sokeuden kulttuurista kuvastoa on hallinnut Euroopassa outous ja mystisyys. Oudoksuminen pohjautuu uskomukseen, jonka mukaan sokealla on pääsy näkeviltä suljettuun maailmaan ja tämä kyky on koettu jumalallisesta alkuperästä syntyneeksi. Antiikin perintönä jatkuu nykypäivään myös kertomus sokeasta tietäjästä, joka jumalten ohjaamana näkee tulevaan. Saman aihepiirin kuvastoon liittyy sokean runonlaulajan hahmo, häntäkin kuvataan usein näkijänä. Hänen kohdallaan näkökyvyn on koettu korvautuneen sisäisellä silmällä. Tämä motiivi on Baraschin tulkinnassa kiteytymä modernin ajan näkemykselle, joka tietoisuuden tutkimuksen ja psykoanalyysin kautta alkoi erotella ihmisen sisäisen minän hänen ulkoisesta olemuksestaan.⁵⁶¹ Valokuva sisäisyiteensä painuneesta runonlaulajasta on samanaikaisesti eräänlainen etnodokumentaristinen otos mutta myös modernin välineen avulla valotettu uuden aikakauden ihmistutkielma, joka etsii arkitajunnan ylittävää piilotajuntaa, silmin näkemättömän ilmentymiä.

Ihmisen sisäisyys nousee *Arhippainen Miihkali* -kuvan aiheeksi myös, kun sitä tarkastelee vanhoihin pohjoisiin pyyntikulttuureihin pohjautuvan samanismin ja tietäjälaitoksen maailmanymmärryksen kautta. Laulaja-tietäjä hallitsi pyhät sanat, asioiden synnyt, runot eli luotteet. Anna-Leena Siikala luonnehtii häntä myös aikansa kriisien ratkaisijaksi.⁵⁶² Kuten sokeuteen myös tietäjyyteen yhdistettiin tietojen ja

559 Ibid., erit. 7–11.

560 Ibid., 132–133.

561 Ibid., 29.

562 Siikala 1994, passim, erit. 293–297. Siikala löytää suomalais-karjalaisissa ja muinaisskandinaavisissa traditioissa ja myyttisissä mielikuvissa samankaltaisuuksia Pohjois-Aasian samanististen käytäntöjen kanssa ja olettaa näiden perimmiltään tulevan Pohjois-Euroopan vanhoista pyyntikulttuureista. Tämän vanhimman uskomusperinteen päälle syntyi viikinki- ja ristiretkiajalla laulaja-tietäjätyyppi, jossa yhdistyivät samanistiset ekstaattiset kyvyt ja tuonpuoleisen tuntemus. Laulaja-tietäjä erosi Siikalan mukaan samaanista siinä, että hänen katsottiin olevan itse myyttisen tiedon haltija, kun taas samaanin täytyi toiminnassaan turvautua avustaviin henkiin.

kykyjen salainen ja sisäinen luonne.⁵⁶³ Inhan voi aavistaa kutsuneen vanhasta runonlaulajasta esiin tämänkaltaista myyttistä laulaja-tietäjää, kun hän tarkensi tähylasista Miihkalin sisäänpäin kääntyneisiin kasvoihin. Niiden unitilaa muistuttava ilme viittaa tietäjän selvänäköisyyteen, jossa uneen vaipuminen on ollut ikivanha keino; sitä käytettiin mm. sairauksien syiden selvittämisessä. Samanismissa sekä tietäjäperinteessä unta pidetään visionäärisen transsin tapaisena olotilana.⁵⁶⁴ Miihkalin sisäistyneen ilmeen johdattelemana näen Inhan valokuvassa näitä transsin ja selvänäköisyyden teemoja. Katselen laulaja-tietäjää, joka on kääntynyt kohti transsendenttia, rajantakaista ja arkitajunnalle saavuttamatonta tuonpuoleista. Sieltä lähtien laulaja-tietäjä nosti luontoaan eli lisäsi voimiaan vahvistamalla niitä Siikalaa lainaten muualta hankitulla väellä.⁵⁶⁵

Sisäisen näkemisen kyky on liitetty jo keskiajalta lähtien myös poikkeukselliseen henkiseen herkkyyteen ja pyhän viisauden ohella sen on katsottu tarkoittavan myös taiteellista lahjakkuutta.⁵⁶⁶ Inhakin käytti taiteilijamyytin määritelmiä kuvaillessaan runonlaulajaansa yhdistämällä tähän sellaisia ominaisuuksia kuten herkkyyden, arkisen aherruksen ulkopuolelta nousevan henkevyuden ja köyhyyden: ”Elämänsä varressa hän oli saanut monet kovat kokea, nähdä omaistensa äärimäistä puutetta, itsekin moneen kertaan tarttua kerjuusauvaan ja lähteä miero kiertämään, ja lopuksi näkönsä menettänyt. Miihkalin herkkä luonto ei näytä menestyneen kauppoilla, joilla niin moni muu Vienan puolen mies ansaitsee perheensä elatuksen, eikä paljas maanviljelys ole noilla kolkoilla kulmilla elättänyt, varsinkaan sen jälkeen, kun Venäjän valtio kielsi kaskeamisen. Kohtalon kovuus oli murtanut Miihkalin mielen.”⁵⁶⁷ Miihkalin kykenemättömyys tai haluttomuus kiertää laukkukauppiaana Suomea muiden kotikylän miesten tavoin oli Inhalle merkki erityisyydestä, ja niin hän teki johtopäätöksen myös miehen murtuneesta mielestä. Tällaista tulkintaa Miihkalin tasapainon järkkymisestä ei löydy muualta kirjallisuudesta.

Suljettujen silmien motiivi toistuu Inhan Vienan matkan aikaisessa maalaustaitteessa, erityisesti symbolismissa. Ellen Thesleff oli maalannut tällaisen muotokuvan

563 Ibid., 293–295.

564 Ibid., 221–222.

565 Ibid., 220.

566 Ks. esim. Barasch 2001, 134–136.

567 Inha I. K., Vienan Karjalan runolaulajavanhuksia, *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13–14.

sisarestaan *Thyra Elisabethista* kaksi vuotta aikaisemmin kuin Inha valotti *Arhippainen Miikkalin*, Magnus Enckellin maalaus *Pää* valmistui Inhan kuvausmatkan aikoihin ja Juho Rissanen maalasi *Sokea*-teoksensa 1899. Uudemmassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa Ville Lukkarinen korostaa saman teeman runsasta esiintymistä aikalaisaiteilijan ja Inhankin ystävän Pekka Halosen töissä.⁵⁶⁸ Ranskassa aihetta käsittelevät tuolloin esimerkiksi taiteilijat Paul Gauguin ja Odilon Redon. Thesleffin sisaren kuvaan maalattu kultainen sädekehä ja naisen ilme ohjaavat taidehistorioitsija Riikka Stewenin tulkinnassa liittämään aiheen pyhimyskuvien geneologiaan.⁵⁶⁹ Tämä jo Haavion luonnosteleva luenta tarjoutuu myös Inhan Miikkaliin; sitä tukevat kuvan muoto, mallin asento ja hänen parran ja kiharaisen tukan kehystämät, sopusuhtaiset kasvopiirteensä ja pyhiinvaeltajan sauvaa muistuttava keppi.

Kristillisiä teemoja vahvemmin symbolismin taustalla vaikuttivat muun muassa uusplatonistiset näkemykset. Suljetuin silmin tavoiteltava sisäinen todellisuus edusti platonilaista, sielun uudelleensyntymässään unohtamaa ykseyden paratiisia, eräänlaista kurottautumista oman itsen alkuperäisille lähteille.⁵⁷⁰ Salme Sarajas-Korte viittaa uusplatonistien lukemaan Plotinokseen, joka puhui ekstaasista hengen pyrkimyksenä kohti korkeampaa olotilaa. Plotinokselle ekstaasi merkitsi iloista huumautuneisuutta ja onnellista täyteläisyyden tunnetta, se oli mystinen transsitila, jota luonnehti tietoisuudesta irrottautunut sulautuminen jäsentymättömään ja persoonattomaan lähteeseen.⁵⁷¹ Symbolismin erään teoreetikon, runoilija Charles Baudelairen voi olettaa viittaavan samankaltaiseen mielentilaan, kun hän puhuu maailmojen avautumisesta: tällaisen autuaan tilan ihminen saattoi kokea vain harvoin, hetkellisinä, mystisinä tuokioina. Sarajas-Korte kirjoittaa, että näissä sieluntiloissa saattoi jokapäiväisin, triviaalein näkymä muuttua elämän syvyyden symboliksi.⁵⁷² *Arhippainen Miikkali* -kuvan unitilaan vaipuneilla kasvoilla olisi ehkä Inhan ajan mukaista nähdä häivähdyks tästä uusplatonistisesta heikumasta.

568 Lukkarinen 2007, passim.

569 Stewen 1996, 17–26. Mainittujen taideteosten kuvat löytyvät Stewenin artikkelin yhteydestä: kirjan kannesta ja kuvaliitteestä.

570 Ibid., 17–26. Ks. myös esim. Sarajas-Korte 1966.

571 Sarajas-Korte 1966, 12–13.

572 Ibid., 14. Tämän ilmauksen Sarajas-Korte katsoo Baudelairellä tarkoittavan ennen kaikkea symbolismin ideaa toteuttavan taiteilijan asennetta.

Vuosisadan vaihteen ilmapiirissä liikkuvat monenlaiset maailmankatsomukselliset suuntaukset, joiden kautta hahmoteltiin ihmisen ja maailman tiedostamatonta ja näkymätöntä. Teosofia teki tuolloin vahvasti tuloaan Suomeen ja sen piirissä pohdittiin myös *Kalevalan* paikkaa maailmanselitysten joukossa. Liikkeen johtohahmo Pekka Ervast näki *Kalevalan* ja vanhan kansanrunouden yleensäkin jumalallisen mysteeriotiedon ilmauksena.⁵⁷³ Ikiaikaiset kosmogoniat eli maailmansynnynselitykset eivät Ervastin mukaan kuvaa aurinkokunnan fyysistä syntyä vaan niitä näkymättömän maailman seikkoja, jotka aiheuttavat tämän synnyn. Ne kertovat meille maailman alusta jumalan, eivät ihmisen, kannalta.⁵⁷⁴ Kiinnostava siltä Ervastin ajatuksiin löytyy nykypäivän folkloristiikasta Anna-Leena Siikalan huomauttaessa, että olisi erehdys pitää kansanrunoudessa esiintyviä myyttisiä metaforia pelkästään runollisina ilmauksina: ”Inhimillistä toimintaa kuvaavien kertomusten ja laulujen avulla varastoitiin, järjestettiin ja välitettiin maailmaa koskevaa tietoa.”⁵⁷⁵ Siikala muistuttaa, että kansanrunouden myyttis-historiallinen perinne vastaa kulttuurin perustaviin kysymyksiin. Rituaalirunouden lailla taustalta löytyvä samanistinen tieto oli ymmärrystä ”maailmankaikkeuden rakenteesta ja olosuhteista, sen kulkuteistä ja hyvään sekä pahaan kykenevistä olennoista. – – Samanistisen perinteen mielikuvat ja motiivit merkitsivät supranormaaleja paikkoja ja näiden henkiolentoja koskevan tiedon representaatioita”.⁵⁷⁶ Ervast kuvailee, kuinka maailman luomistyössä luoja pyrkii tuomaan itseänsä esille, mutta vasta ihmisessä hän alkaa katsella itseään: ”Syvällä ihmisen sielussa asuu luojan tahto nähdä itsensä täydellisyydessään. Sen tähden ei ihmisenkään rauhaa löydä, ennen kuin hän ymmärtää tämän sisimmän jumalallisen kaipuunsa ja alkaa pyrkiä sitä täydellisyyttä kohti, jota varten hän on luotu.”⁵⁷⁷ Ervastia kuunnellen voisi *Arhippainen Miihkalin* kohdalla siirtyä pyhimysluennasta takaisin karjalaisvanhuksen tupaan ja nähdä seinään nojaavien kasvojen ja suljettujen silmien kautta ihmisen, jossa jumala katselee itseään.

Inhalle itselleen sisäisyyteensä vaipuneen tietäjän hahmo saattoi muistuttaa hänen omia haavekuviaan kultaisesta muinaisuskon ajasta, jota hän luonnehti *Sortunut sävel*

573 Ervast 1985 (1939/1916), passim, erit. 46–53.

574 Ibid., 70.

575 Siikala 1994, 35.

576 Ibid., 47, 52–53.

577 Ervast 1985 (1939/1916), 80.

-tekstissään. Tuohon kauteen Inha sijoitti alkaneeksi laulun ja soiton ”suuren ajan” Suomessa.⁵⁷⁸ Samankaltaiseen kansanrunon kulta-aikaan Inha oli viitannut myös *Uuden Suomettaren* Kalevala-juhlanumerossa 1910. Hän kritisoi tuolloin vallalla olevaa, kansanrunouden johtavan tutkijan Kaarle Krohnnin käsitystä Kalevalan runojen myöhäisestä johtumisesta kansanlaulujen, keskiaikaisten balladien ja raamatunaiheiden pohjalta. Inha puolusti näkemystä, joka on hyvin samankaltainen nykytutkimuksen käsityksen kanssa. Sen mukaan eepiset runot ja niiden myyttiset ainekset ovat laulaen kulkeneet Inhan sanoin polvesta polveen ikimuistoisista ajoista.⁵⁷⁹

* * *

Inhan tekstien ja *Arhippainen Miihkali* -valokuvan kanssa olen edellä irtaantunut nykyiselle arkikielelle tutusta luontokäsitteen rajauksesta ja laajentanut sitä tarkoittamaan kaikkea, mitä kansanrunous loitsuissa ja synnyissä luonto-sanalla kuvaa. Inhan käyttämä *luonnonnostatus* ja *ihmisen luonto* yltävät yli kulttuuri- ja luonto-käsitteiden väliin syntyneen dikotonisen kuilun, joka oli syventynyt Euroopassa valistuksen ajan yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten myötä ja jota siitä lähtien on myös yritetty kuroa umpeen. Tärkeä vaihe tässä uudelleen ajattelussa oli saksalaisen luonnonfilosofian näkemys luonnosta kaiken elävän ja liikkuvan kattavana organismina, toimivana subjektina. Mm. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) tulkitsi *Naturphilosophie*-kirjassaan 1797 luonnon ytimen eräänlaisena produktiivisena, orgaanisena maailman alkuvoimana, joka tuottaa kaiken olevan itsestään.⁵⁸⁰ Saksalaisen luonnonfilosofian pohjalta jatkavat niin vitalistiset luontomäärittelyt kuin jungilainen kollektiivisen alitajunnan pohdinta tai fenomenologinen keskustelu erityisesti Maurice Merleau-Pontyn teksteissä, joihin palaan tarkemmin seuraavissa luvuissa. Suomalaisen luonto-sanon laajempi arkaainen merkitys eräänlaisena elinvoimana säilyi kansanrunoudessa yli vuosisadanvaihteen modernisaation ja teollistumisen. Ihmisen oman luonnon nostatus sulkee sisäänsä

578 Io Ia, [Inha, I. K.], 1914, 16–85.

579 Inha, I. K., Kalevala ja kansanrunouden tutkimus. *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 16. Nykytutkimuksesta ks. esim. Siikala 1994. Siikala käyttää alkusanoissaan Inhan kanssa lähes identtistä ilmaisua: ”jotka ovat siirtyneet sukupolvelta toiselle”. Siikala 1994, 9.

580 Mm. Richards, 2002; Standford Encyclopedia of Philosophy, verkkojulkaisu. Susanna Lindbergin suullinen tieto 21.9.2007. Helsinki. Myös esim. Väyrynen 2005, erit. 267.

samankaltaisia oletuksia ihmisen salaisimmasta sisimmästä kuin vuosisadan vaihteessa keskusteluun nousseet uusplatonistien näkemykset. Molempiin liittyy myös ekstaattisten kokemusten korostuminen ihmiseen kätkeytyvän voiman vapautuessa käyttöön. Tämän kaltaista henkistä hurmautuneisuutta tai transsitilaa väitän Inhan valottavan *Arhippainen Miihkali* -kuvassaan. Voisiko yksi näkemys olla, että luontoa nostattaessaan laulaja-tietäjä sai yhteyden kollektiiviseen alitajuntaan? Luonto ei siten viittaisi vain yksilön omaan erityisyyteen vaan enemmänkin eräänlaiseen maailmassa olevaiseen, alkuymmärrykseen. Valokuvaajan voi näin ymmärtää etsineen Miihkalin kuvasta häntä kiehtonutta arkaaisen luonnonviisauden yleisinhimillistä sankaruutta.

Aikakauden kiinnostus ihmisluonnon kaksijakoiseen tiedostettuun ja tiedostamattomaan, päivä- ja yöpuoleen, ja Vienan matkan kokemukset muokkasivat matkan valokuvallistamista. Luontomaisemaan kiintynyt kuvaaja käänsi nyt kameransa ihmisessä ilmenevän luonnon tutkimiseen. Väitän, että valokuvallistamisen voi tässä nähdä eräänlaisena luonnonnostattajana, ihmisluonnon voimanlähteen läpivalaisemisena. Varhaisten protovalokuvaajien tavoin Inhankin voi nähdä käyttävän kameraansa ja lasinegatiivejaan luonnon oman ilmaisun välittäjinä, mediumina, jonka toiminta perustui ennen kaikkea valon automaattiseen virtaan. Mika Elon perusteellinen valokuvaa mediumina käsittelevä väitöskirja kommentoi tällaista valokuvaukselle asetettua tehtävänantoa, joka oli Euroopassa erityisesti esillä juuri samoihin aikoihin kun Inha kiersi runokylä. Elo lukee Tom Cunningin artikkelia henkien valokuvaamisesta: ”1800-luvun loppupuolella kuolleiden henget osasivat auditiivisten viestien lisäksi jättää myös visuaalisia viestejä. Tähänkin oli olemassa asianmukainen väline, valokuva. Kun meediat oppivat pyydystämään henkiolentoja valokuvaemulsiolle, myös valokuvasta tuli nopeasti osa spiritististä teknologiaa.”⁵⁸¹ Vaikka valokuvaukselle annettiinkin 1800-luvun positivismissa ennen kaikkea tieteellisteknisen välineen rooli, myös maagiset uskomukset ympäröivät sitä. Esimerkiksi spiritistisissä istunnoissa sitä käytettiin välineenä henkimaailmaan.⁵⁸² Inhan pyrkimykset Vienan kuvausmatkalla eivät olleet spiritististen istuntojen haamukuvien kaltaisia, mutta jonkinasteinen nytkähdys hänen työskentelytavoissaan on nähtävissä. Tätä ennen Inha ei ollut juuri kuvannut henkilökuvia, paitsi

581 Elo 2005, 26; Cunning 1995, 46–51.

582 Elo 2005, 28.

läheisistään, eikä hän enää palannut niihin samassa laajuudessa matkansa jälkeen. Kuten Ismo Kajander kuvailee, Inha tuntuu olleen matkallaan erityisessä virittyneisyyden tilassa.⁵⁸³ Minulle *Arhippainen Miihkali* -otoksessa valokuvallistuu luonto ihmisessä ja samalla ihmisen maailmassa olemisen ihmettely.

2. Metsän valokuvallistaminen maailmassa olemisena ja maailman ymmärtämisenä

Edellisessä luvussa tarkastelin Inhan tekstien ja valokuvien kautta luontoa monimerkityksisenä, ihmisen omalaatuisuutta ja omavoimaisuutta tarkoittavana käsitteenä. Käsitin valokuvallistamisen eräänlaisena maailman ymmärtämisen välineenä. Seuraavassa keskityn metsän valokuvallistamiseen. Tarkastelen aluksi sitä, millaisena maailmassa olemisen tilana metsää on tulkittu. Sen jälkeen kysyn, miten metsän valokuvallistamisen voi nähdä pyrkimyksenä ymmärtää maailmaa. Aineistonani ovat tässä kohdassa Inhan kirjoittamat tekstit *Suomen maisemia* -kirjassa ja hänen metsäaiheiset valokuvansa.

2.1. Sulkeutuva ja virtaava metsätila

Inha kirjoitti *Suomen maisemia* -teokseensa erilaisia metsän sisuksen kuvauksia, joista yksi sisältyy Pohjois-Suomen ensimmäisestä valokuvausmatkasta kertovaan artikkeliin.⁵⁸⁴ Siinä Paanajärven pohjoispuolella, nykyisin Venäjään kuuluvan Nuorusen tunturin laella kasvava metsikkö synnyttää kirjoittajassa mielikuvia vaeltajalle turvaa tarjoavasta metsän huoneesta:

Tällä alkutaipaleella oli eräs koivumetsä, jonka kaltaista en ole muualla nähnyt. Se oli vanhaa aarniometsää ja puhdasta koivikko. Mutta se oli kaikki kauttaaltaan naavottunut. Vanhain puiden oksat riippuivat täynnään harmaata, pitkää naavaa, ikään kuin hopeakudosta, koko metsä, yhdessä

583 Kajander 1981, 61. Eräs säilynyt poikkeus henkilökuvista enteili Karjala-kuvien otoksia: *Mierolainen* Punkaharjulla matkaa edeltävältä vuodelta. Sitä värittävät jo Miihkalin kuvan kaltaiset ainekset: keppinsä kanssa vaeltava, pitkäpartainen tietäjähahmo.

584 *Suomen maisemia* -kirjan ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1909, mutta kyseinen matka tehtiin jo 1892. Tekstin tarkempaa kirjoitusaikaa ei ole tiedossa.

haalean lehväkaton kanssa, hohti hopealle. Maakin oli valkeata jäkälää ja sammalta. Se oli oikea sadun lumottu metsä, jonka kaarroksiin mielikuviutus haaveili eksyneitä prinsessoja, hyviä haltijoita, avuliaita tonttuja, se oli rauhoitettu metsälinna, jossa uupunut saattoi pelvotta heittäytyä puhtaalle pehmeällä sammalpatjalle ja kallistaa väsyneen päänsä marjamättäälle, päästyään pakoon synkän korven ilkimyksiä.⁵⁸⁵

Lainaus luonnehtii metsäluontoa romantiikan tavoin joko suojausana sylinä, jonne paettiin sivilisaation keskeltä, tai kulkijaa uhkaavana, outona korpena. Samankaltaisia metsäkuvauksia sisältyy Inhan nuorena suomentamaan, romantiikan luontokäsityksiä muokanneeseen Chateaubriandin *Atala*-kirjaan. Teoksessa saavutaan yöllä naavapeitteisten setripuiden ja tammien varjoon, jossa kulkijat asettuvat lepäämään Suuren Hengen viihtyisiin majataloihin. Ympäröivä kasvillisuus muodostaa matkalaisten silmissä linnoituksen käytäviä ja holvikaaria. Myös Chateaubriandin metsän tarjoamaa suojaa kehystää arvaamaton villiys, joka tarinan edetessä osoittaa voimansa kovana ukkosmyrskynä.⁵⁸⁶

Metsän sisukseen liittyy Inhan teksteissä ristiriitaisia odotuksia: samalla kun etsitään alkuperäisyyttä ja koskemattomuutta, korostetaan metsän viihtyisyyttä ja käyttökelpoisuutta. Seuraavasta *Suomen maisemia* -kirjan Vuokatin rinteitä kuvailevasta sitaattista on luettavissa monia tällaisia metsää kommentoivia määritelmiä:⁵⁸⁷

Tuo metsä on täällä vaaran laella saanut kasvaa aivan rauhassa, eri puut jakavat valo- ja kasvupaikat, miten ovat parhaiten sopineet, ja luonto vaaran syrjään järjestää kallioiden kaunistukseksi pensas- ja puuryhmiään, vaikka sen käytettävät kasvit eivät aina olisikaan kovin lajirunsaat eivätkä upeat. Nuorista katajista ja tiheistä lyhyistä kuusista se sommittelee kallion olkapäille, lehtimetsän kehukseen, suloisimpia pienoismaisemia, joissa on hupaisa istua, vaikkei näkyisikään muuta kuin pieni kulma aavasta näkyalasta

585 SMA, 76.

586 Chateaubriand 2003, 51–52, 59–60.

587 Vuokattia Inha kävi valokuvaamassa ainakin vuonna 1895.

– sen verran vain, että katsoja näkee korkean asemansa – – tuossa puhtaassa nuoressa tunturimetsikössä olet rauhassa kuin Luojan kukkarossa.⁵⁸⁸

Lainaus alleviivaa paikan kehittyneen rauhassa ihmisen toimilta, puut ja pensaat ovat saaneet kasvaa itsekseen. Kuitenkin näkymään liitetään tekstissä pittedeskin diskurssin korostama kasvuston vaihtelevuus ja ihmissilmää miellyttävä sommitelmallisuus. Kirjoittaja tuntuu arvostavan metsäpaikkaa jonkinlaisena puutarhaa muistuttavana pienoismaisemana, järjesteltynä ja ohjattuna tilana, jossa näkymät avautuvat erilaisiin syvyyksiin ja sommitelmiin. Maisemallisesti erityiseksi tunturin rinteeseen tekee vielä se, että suojaisasta sisätilasta voi katsella myös tuona aikana suuresti arvostettua, korkealta nähtävää *näkyalaa*. Lisäksi metsäryhmälle antavat painoarvoa sen tarjoamat mahdollisuudet oleskeluun, asettumiseen ja istumiseen. Kirjoittaja luonnehtii paikkaa turvaa tarjoavana metsän huoneena, Luojan kukkarona. Näin metsän sisuksen kuvittelu suojaisena piilona kesyttää metsään liittyvän villiuden ja muuttaa sen katselijan mielessä kulttuurin piiriin rauhoitetuksi pesäksi. Paikasta tulee turvallinen luonnon nurkka, joka muistuttaa ranskalaisen tieteenfilosofin ja fenomenologin Gaston Bachelardin⁵⁸⁹ (1884–1962) pesän ideaa kuvailevassa tekstissä luonnehtimia onnellisia tiloja. Inhan kuvitteleman sammalpatjalla lepäämisen voi nähdä ilmaisevan Bachelardin käsittelemää eläimellistä, alkukantaista turvankokemusta, jossa ihminen ”sulkeutuu itseensä, vetäytyy, käpertyy, kätkeytyy, kääriytyy”.⁵⁹⁰

Metsän mielikuvissa erottuvat yllä olevissa esimerkeissä tilan kokeminen joko kotoisana ja turvallisena tai outona ja synkkänä.⁵⁹¹ Viimeksi mainittuun kokemukseen Bachelard liittyy mittaamattomuuden ja rajattomuuden tunteen. Metsän arkkitehtuurista väitellyt Lauri Louekari kuvailee tätä metsän arkkityypistä

588 SMA, 378.

589 Esittelen Bachelardin näkemyksiä tarkemmin perehtyessäni vesielementtiin seuraavassa luvussa.

590 Bachelard 2003 (1957), 221.

591 Turvallisuuden tunteen liittymistä suomalaisiin metsäkokemuksiin ovat käsitelleet mm. Arne Reunala ja Pirkko Siltala. Molemmat viittaavat mielikuviin metsästä äidin sylinä tai kohtuna. Reunala 1987; Reunala 1994; Siltala 1987.

olomuotoa virtaavaksi ja asteittain kehittyväksi.⁵⁹² Metsän sisuksen idea lähestyy luolan arkkityyppistä sisätilaa, jonka vastakohtana on avautuvan näkymän tarjoama metsä. Erilaisten metsänsisusten merkityksiä ja tilan käytettävyyden ja havaittavuuden vaikutuksia eritellessään Louekari käy läpi suomalaisen metsän tarjoamia tilakokemuksia, jotka riippuvat metsätyypistä, metsän iästä ja ihmisen puuttumisen asteesta: ”Sisään sulkeva luonne on erityisesti täysikasvuisella suomalaisella sekametsällä, jossa puuyksilöt ovat valtaosin kookkaita ja puulajien erilaiset rakenteet luovat vaihtuvia tilayksiköitä; mänty muodostaa pilarikatoksia, koivu heleitä verhomaisia vyöhykkeitä ja kuusiyksilöt jyhkeitä ja maisemaa sulkevia havutorneja.”⁵⁹³ Metsän huoneesta Louekari puhuu silloin, kun kysymyksessä on metsän sisältä erilliseksi yksiköksi hahmottava kokonaisuus. Hänen määrittelynsä muistuttaa vahvasti Inhan kuvailuja: metsän sisusta luonnehtivat intiimi, huoneenomainen mittakaava, oleskeluun tai asettumaan kutsuva yksityiskohta, selkänøjäksi tarjoutuva puu tai kivi, näkö- ja tuulensuojaa antava rinnemuoto.⁵⁹⁴ Vuokatin rinteiden metsäpaikka täytti katsojan silmissä nämä metsän huoneen ominaisuudet.

Metsän valokuvallistamista edeltää metsätilassa liikkuminen, josta kertoo Inhan *Suomen maisemia* -kirjan Kolivaaroja käsittelevä tekstiosuus. Siinä vaelluksen päämääräksi kohotetaan maiseman katselu, luonnossa liikkuminen ja luontoympäristön pikkutarkempi havaitseminen. Maaston vaihtelevuutta kuvailtuaan⁵⁹⁵ teksti esittelee monisanaisesti vaeltajan laskeutumista pitkin Ukko-Kolin jyrkkää seinämää Pielisen rannalle:

Kallioseinät ovat tosin jyrkänlaiset, sattuu joutumaan semmoiseenkin paikkaan, jossa ei tiedä, yrittääkö alaspäin vaiko palata samaa tietä takaisin. Mutta alas kuitenkin pääsee, kun arkailematta käyttää sekä jalkojaan että

592 Louekari 2006, 103. Louekarin tutkimuksen lähtökohtana ovat tilan arkkitehtoninen jäsentäminen, tilan esteettiset arvostukset ja erilaiset tilakokemukset. Tutkimus tarkastelee metsää tilallisvisuaalisena arkkityyppinä kahdesta suunnasta: metsää ideaalitulana sekä metsää fyysisenä tilana. Metsän arkkitehtuuria on käsitelty myös mm. Juhani Pallasmaa. Pallasmaa 1987.

593 Ibid., 36.

594 Ibid., 36–37.

595 Kolivaarat ovat tunnettuja korkeista kvartsiittikallioistaan, joilta aukenee näköala yli metsien ja Pielisjärven.

*käsiään ja turvautuu kallionhalkeamissa kasvaviin puihin. Joskus saa istuvillaan luistella sileän sammalisen kallionkupeen.*⁵⁹⁶

Maasto leikittelee sitaatissa vaeltajan kustannuksella; kulkija turvautuu sekä jalkoihin että käsiinsä ja laskettelee joskus liukumäkeä. Kerta toisensa jälkeen laskeutuja luulee jo päässeensä rannalle, kun edessä nousee yhä uuden vaaran rinnalla kulkeva rotkolaakso metsiköineen. Tällaisia metsän läpi kulkevan ihmisen havainnointia ohjaavia, reitin eräänlaisia kohokohtia, Louekari kutsuu tilajatkumon lakipisteiksi. Niissä metsätilan olemus pelkistyy ja dramatisoituu, ja tällaisten tilarakenteen ääripisteiden kuvaaminen on tyypillinen ihmisen tapa hahmottaa ympäristöään. Ääripisteitä yhdistävät tilajatkumon tauot, vaihtumisvyöhykkeet, joissa paikan luonne on kehittymässä tai katoamassa.⁵⁹⁷ Metsän valokuvallistamisen voi sanoa alkavan jo valokuvaajan kulkiessa vaihtumisvyöhykkeitä pitkin tilajatkumosta toiseen ja etsiessä kuvattavaksi erottuvia kohteita, usein juuri tuollaisia tilajatkumon lakipisteitä. Varsinaisen valokuvaamisen päätös syntyy monien odotusten ja kuvallisten konventioiden ohjaamana. Siihen voi vaikuttaa tilaan orientoitumisen helppous, jolla on todettu olevan merkitystä myös metsän kauneuskokemuksia tutkittaessa.⁵⁹⁸ Tästä yhtenä esimerkkinä on näkymän riittävä avoimuus, joka on metsässä liikuttaessa tärkeä kulkijan suunnan valinnan ja paikallistamisen vuoksi. Merkitystä on myös ihmisen kehon skaalalla; se, mikä on läpipääsemätöntä ryteikköä ihmiselle, on monelle eläimelle sopivaa metsän tilaa. Kuten Louekari kirjoittaa, maisemallinen seutu luo sen tapahtumaympäristön, jossa inhimillinen kokemus paikan luonteesta muodostuu, ja sen äärellä myös metsätilan valokuvaaminen tapahtuu. Louekari katsoo, että taiteilija valitsee metsän kaaoksesta luonteeltaan selviä paikkoja ja ”kirjailija kuvaa metsää sen ääritiloissa, valoisana kaikuvana hongistona tai synkkänä ryteikköisenä loukkona”.⁵⁹⁹

2.2. *Metsän kaaos ja metsän huone*

Kuopion Laivonsaari (n. 1893) ja Sortavalan Haavuksen saari (n. 1893–1895)

596 SMA, 141.

597 Louekari 2006, esim. 48.

598 Ks. esim. Karjalainen 2000, 123–136. Karjalaisen selityksessä tulee myös esille vanhojen metsien arvostus.

599 Louekari 2006, 48, 143–144.

Pohdin seuraavassa sulkeutuvan ja virtaavan metsätilan merkityksiä Inhan kahden metsän sisusta⁶⁰⁰ esittävän valokuvan äärellä. Maisemataiteeseen jo 1500-luvulta lähtien liittynyt aihe muodostui myös valokuvaajien kuvauskohteeksi 1800-luvun puolesta välistä lähtien esimerkiksi Ranskassa, jossa Fontainebleaun taiteilijasiirtokuntaan osallistui kuvataiteilijoiden ohella kymmenittäin valokuvaajia.⁶⁰¹ Suomalaisen maisemataiteen piiriin metsän sisus -teema tuli 1800-luvun puolen välin jälkeen.⁶⁰² Valokuvissa aihe oli vielä harvinainen vuosisadan vaihteen Suomessa.⁶⁰³ K. E. Ståhlbergin Apollo-kuvaamon suurten maisemakuvien luettelossa *Finska Vyer* metsän sisus on poikkeus.⁶⁰⁴ Inhan *Finland i bilder* -teoksen 1895–1896 valokuvissa metsän sisusta esittää vain kolme otosta, joista kahden talvisen kuvan kohteena on lumimaisema. Aiheen vähäisyyteen vaikutti osaltaan ajan valokuvamateriaalien heikko valoherkkyys, koska suomalaisen metsän varjoisuus, runsaat lehvästöt tai havustot siivilöivät aurinkoisinkin päivän valon. Toisaalta aihe ei ollut Suomessa maisemataiteen piirissä niin suosittu kuin ylhäältä kuvattu järvimaisema.⁶⁰⁵

600 Metsän sisus -aiheen (ransk. *sous-bois*, engl. *forest interior*, saks. *Waldinneres*) tutkimuksesta taidehistoriassa ks. esim. Lübben 2001; Koerner 1990. Metsänäkymien kuvaus alkoi yleistyä Euroopassa maisemamaalauksessa vuorinäköalojen rinnalla 1400-luvun lopulta lähtien ja varsinaiseksi itsenäiseksi kuvauskohteeksi metsän sisus tuli 1500-luvun aikana erityisesti flaamilaisen maisemamaalauksen toisen sukupolven tuotannossa. Tällöin uuden maisemamaalauksen (*world landscape / Weltlandschaften tai cosmic landscape / paysages cosmiques / kosmische Landschaften*) laaja-alaisten kulttuuri- ja luontonäkymien lisäksi taiteilijat ryhtyivät maalaamaan luonnon yksityiskohtaisempia kuvauksia, kuten metsäpaikkoja ja raunioita, varsinaista metsän sisusta (*Geschlossene tai Weite Waldlandschaft / Woodland/Forrest Interior*). Mm. Gibson 1989, xx–xxi.

601 Tämä varhaisten valokuvaajien aktiivinen mukana olo on todettu vasta uudemmassa ranskalaisessa tutkimuksessa, jonka tuloksia esiteltiin mm. Musée d’Orsayn näyttelyssä *La forêt de Fontainebleau – Un atelier grandeur nature* Pariisissa maaliskokuussa 2007. Paneutuva selvitys tästä Challe, Marbot 1991.

602 Suomeen metsän sisus -aihe tuli ensisijaisesti Saksan ja Ranskan kautta, lähinnä Düsseldorfissa opiskelleen ja työskennelleen Werner Holmbergin (1830–1860) sekä Saksasta Ranskaan opiskelemaan siirtyneen Berndt Lindholmin tuotannoissa. Lindholmin teoksistakin muutama on nimetty teeman mukaisesti, kuten *Metsän sisus* 1878.

603 Frans Engströmin kuvaamana on otsikoitu Imatralta yksi *Metsäpolku* (stä nro 1650), jota ei ole tähän mennessä löytynyt arkistoista. *Förteckning öfver Finska Vyer*, s. a. Jos metsän sisusta kuvattiin, siitä pyrittiin yleensä tallentamaan erilaisia polku- ja tienäkymiä Werner Holmbergin *Maantie Hämeessä* -teosta (1860) muistuttavissa harjumaisemissa.

604 *Förteckning öfver Finska Vyer*, s. a.

605 Tästä seikasta kertoo se, että Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentumista tutkinut Maunu Häyrynen ei esittelle tutkimuksessaan yhtään metsän sisus -kuvaa. Häyrynen käy läpi 70 koti- ja ulkomaista julkaisua vuosilta 1716–1967. Esittelemiensä kansallismaisemien pohjalta Häyrynen toteaa aiheiden keskittyvän valikoituihin ja nimettyihin kohteisiin, joihin usein anonymiksi jäävä metsän sisus ei kuulunut. Häyrynen 2005, 70–71.

Inhan koko valokuvatuotannossa metsäkuvat muodostavat yhden tärkeän aihepiirin, jota hän on tosin kuvannut vähemmän kuin laajempia maisemaotoksiaan järvien tai merinäkökymien kanssa. Metsän sisus -kuvat ajoittuvat enimmäkseen hänen myöhäisempään tuotantoonsa. Vuosien 1892–1896 kansallisiin teemoihin liittyvän kuvausjakson harvoja metsän sisus -aiheita ovat Sortavalassa kuvatut *Haavuksen saari* -kuvat (1893–1895), Kuopion seudulta *Laivonsaari*-kuva, Korkeakoskelta Maaningalta kuvattu suopolku (1893) ja eräänlaisena metsän sisuksena voi tulkita myös Inhan Punkaharjun laelta kuvaaman metsänäkökymän (1890–1895). Vuonna 1894 tehdyn Vienan Karjalan matkan muutamien metsän sisus -kuvien kohteina ovat karsikkopuut tai vanhat haudat. Muutettuaan Lohjan maalaiskuntaan 1917 Inha kiinnostui alueella kasvaneista jalopuista ja metsäaihe lisääntyi hänen valokuvissaan. Lohjan ja Karjalohjan alueilla hän kuvasi runsaasti erilaisia puita, niistä tunnetuimmat ovat Karjalohjan Puujärven ja Lohjan Jalassaaren vanhat tammistot vuosilta 1903–1904 ja vuosilta 1916–1925 sekä tummasävyinen kuusikko *Havun valtakunta* Lohjalta 1913–1915. Seuraavassa luvussa käsiteltävät, Virroilla 1914–1915 kuvatut *Puro*-valokuvasarjat voi myös lukea metsän sisus -teemaan, mutta tässä tutkimuksessa näen niiden pääaiheena metsäpuron ja vesielementin. Lisäksi Inhalla on löytynyt aiheista myöhäisempiä, julkaisemattomia ja joskus vailla tarkkaa ajoitusta olevia kuvia, joista myös käsitelen muutamia esimerkkejä.

Ensimmäinen tarkasteltava valokuva *Kuopion Laivonsaari* on otettu metsää kasvavasta, kivikkoisesta rinteestä. Kuvassa on mäntyjä, aivan oikeassa laidassa erottuu yksi pitkä männynrunko käppyräisin oksin, lähes keskellä kuvaa nousee nuorten kuusten takaa kelohonka ja vasemmalla kasvaa nuorempia mäntyjä. Alhaalla kivien joukossa erottuu nuorta pihlajakasvustoa ja hongan takana kaartuu koivu lehvistöineen. Puusto peittää lähes koko kuvapinnan, taivas pilkistää esiin vain vähän oksien ja havujen takaa, ja myös kivikoinen maa on enimmäkseen puiden verkoston suojassa. Kuva esittelee katsojalle eräänlaisen metsän kaaoksen: siinä maasto ja kasvillisuus muodostavat tiheikön, josta mikään yksityiskohta ei nouse erityisesti esille. Kuvaaja ei ole etsinyt tämänkaltaisille teemoille tyypillistä polku- tai aukeama-näkymää, joka sisältyy seuraavaksi käsiteltävään valokuvaan.

Toinen kuva *Sortavalan Haavuksen saari* esittää nuorta koivikkoa kasvavaa metsähakaa, jossa karja on laiduntanut ja joka on erotettu risuaidalla kuvan taka-alalle

jäävästä valoisasta metsänreunasta. Tällainen metsähaka kasvoi usein kaskimaalle ja sen puistomaisuudesta piti huolen alueella laiduntava karja. Koivikon, kallioreunan ja aitauksen rajaamana valokuvaan syntyy metsän huone, jonka lattian muodostaa lyhytkasvullinen alusmaa ja katteen koivikon lehvästö. Aidan takana siintää näkymä pidemmälle aukealla ja metsän reunaan. Silmälle tarjoutuu näin kolme syvyystasoa, etumaisten kivien ja puiden jälkeen aitaus ja sen lähipuut sekä lopulta auringonvalossa näkyvät taustan puusto ja taivas. Koivujen katveeseen syntyy katseelle pesämäinen tila, joka samalla on sekä avoin tarjoten näkymän sisältä ulos, mutta myös suljettu ja suojattu. Kuvaaja, ja siten myös katsoja, seisoo sisätalassa, jonka hämärään aukeaa taivaan vaalea ikkuna. Keskellä olevan koivun takainen vastavalo luo ajan lasinegatiiveille tyypillisen vastavalossa säteilevän valokehän tai valopihan.⁶⁰⁶ Näkymä kehii pehmeän, pyöreän keskustan ympärillä. Ihmisen läsnäolo on kuvassa hienovaraista, risuaita ja nurmettunut polku ovat sivilisaation ilmeisimmät merkit. Tunnelma tuo mieleen Inhan tekstilainauksen viittaukset kodikkaaseen ja kesytettyyn metsälinnaan.

Syvyysulottuvuuden vaikutus katselukokemukseeni on näitä kahta metsän sisus - kuvaa verratessa ilmeinen. Tilan merkityksiä tutkinut taidehistorioitsija Kirsi Saarikangas korostaa, että tilan analyysissä on olennaista ottaa huomioon tilan epäjatkuvuudet, epähomogeenisuus ja eri merkitykset ihmisille.⁶⁰⁷ Laivonsaaren metsässä katseeni pysähtyy kuvan pintaan, oksastojen ja maaston ornamenttiikkaan etsien muotoja ja yksityiskohtia vastakohtana Haavuksen tarjoamalle syvyysvaikutelmalle. Haavuksen kuvassa toteutuu metsätilan virtaavuus, se esittää ei-sulkeutunutta olemista ja tarjoaa silmälle avoimen metsänäkymän, jossa kuvan katsojan on mahdollista ottaa metsässä kulkijan asenne, paikallistaa sijaintinsa ja kuvitteellinen asettumisensa tai vaeltamisensa tilassa. Haavuksen metsän huoneen tilakokemuksen vaikutuksia voi lukea ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) tulkinnan kautta, jonka mukaan syvyysulottuvuus on tärkein spatiaalinen

606 Tästä valokuvaajia häirinneestä valokehästä kerroin tarkemmin luvun I kohdassa 1. Nykykatsojalle ilmaisullisena näyttäytyvä pehmeys ja hämy olivat aikanaan epätoivottuja valon heijastuksia.

607 Saarikangas 2006, 39. Ville Lukkarinen on tuonut 1800- ja 1900-luvun vaihteiden suomalaisen maalaustaiteen tutkimukseen paikantumisen ja paikan hengen -teemat. Lukkarinen 2004, 92–131. Tilan ja paikan käsitteiden eroja ja paikantumista on käsitellyt Pauline von Bonsdorff, joka on tuonut myös Gaston Bachelardin näkemyksiä esiin paikan henkeä ja kotoisuutta käsitellessään. Ks. esim. von Bonsdorff 1998. Paikan henki käsitteestä ks. esim. Casey 1993.

kokemuksemme. Kaikki aistiminen on ensisijaisesti tilallista, maailmassa oleminen on syvyyssulottuvuudessa olemista, ja ruumiina maailmassa olemisessa tärkeä osa on näkemisen kautta hahmottuvilla etäisyyksillä. Tätä varhaisemmalla kaudellaan esittämäänsä näkemystä Merleau-Ponty kehitti myöhemmin *The Visible and the Invisible (Le visible et l'invisible)* -teokseen kootuissa kesken jääneissä teksteissään kuvaamalla syvyyden modaaliteetin sijasta prosessina, jossa havainto syntyy ja jossa se myös toimii. Voisi sanoa, että ilman etäisyyksiä ei olisi minkäänlaista havaitsemista, koska sekä näkeminen että nähtävät asiat ovat olemassa vain etäisyydessä. Visuaalinen etäisyyden hahmotus saa aikaan sen, että käsitämme maailman moniulotteisena, tiheytenä, johon myös me sijoitumme.⁶⁰⁸

Myöhäisessä artikkelissaan *Silmä ja mieli (L'Oeil et l'esprit)* Merleau-Ponty pohti kuvataiteen katsomistapoja ja sivusi myös syvyyssulottuvuuden merkitystä. Hän kuvaili näkemistä kohteiden haltuunottona etäisyyden päästä ja kirjoitti, kuinka ”tämä kaiken ahmiva näkökyky avaa 'visuaalisen datan' lisäksi näkymän Olevan kudokseen, josta hienovaraiset aistimusviestit saapuvat pisteittäisinä tai rytmisinä katkelmina ja jonka silmä ottaa asuinsijakseen kuin ihminen talonsa”.⁶⁰⁹ Merleau-Pontyn johdattamana sanoisin, että Haavuksen saaren kuvassa silmä kotiutuu ja asettuu taloksi. Metsän huone kutsuu olemaan mutta myös kulkemaan kohti kuvan etäisintä, valoisana pilkahtavaa horisontin maisemaa. Metsähaan kuva tarjoaa katsojalle mahdollisuuden tunnistaa yhden ratkaisevan ihmisenä olemisen tavan spatiaalisen eli avaruudellisen ja tilallisen maailmassa olemisen hahmottamisen kautta. Oletan, että siksi Haavuksen saaren metsän sisus miellyttää silmääni enemmän kuin Laivonsaaren sulkeutunut näkymä.

2.3. Moniaistinen ja uppottava metsän sisus -kokemus

Metsässä liikkumiseen ja metsän valokuvallistamiseen vaikuttavat vaeltajan ruumiin- ja aistikokemukset, joita muokkaa ruumiin jatkuva, vastavuoroinen ja dynaaminen suhde ympäristöön. Esimerkiksi Saarikangas kiinnittää huomiota tilassa liikkumiseen

608 Merleau-Ponty 1968 (1964), passim, esim. 76–77, 100, 130–155. Ks. myös Merleau-Ponty 2006 (1945), 295, 298, 303–305.

609 Merleau-Ponty 1993 (1961/1945), 27–28.

ja aistimiseen tutkiessaan elettyjä tiloja ja näkee ne tilan tärkeimpinä merkityksellistäjinä.⁶¹⁰ Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian mukaan olemme suhteessa meitä ympäröivään maailmaan ruumiimme välityksellä; maailma avautuu meille vain sen kautta. Merleau-Ponty kutsuu tätä kiasmaattiseksi subjektin ja maailman väliseksi toisiinsa kietoutumiseksi. Taidehistorioitsija Hanna Johansson jatkaa puhuen osuvasti tilasta, jossa minä tulee osaksi maailmaa ja maailma osaksi minua. Merleau-Pontya lukiessaan Johansson luonnehtii ruumista avoimeksi väli- ja ylimenopaikaksi, joka nähdään maailman tavoin jatkuvasti muuttavana ja tulossa olevana. Ruumiille annetaan joka hetki uusi luonnollinen ja historiallinen tilanne, jossa havaitseva subjekti syntyy jatkuvasti uudelleen. Tämän uudelleen syntymisen alkuperänä on luonto, meissä ja ympäristössämme, kaikkienensa. Luonto on Johanssonin sanoin kuin kehto, ”ihmisen olemisen ja totuuden lähde”, se ei ole kiinteä perusta vaan ”elävä uoma, jossa ja josta käsin ruumiillinen subjekti kiinnostuu jostakin, haluaa jotakin, aistii jotakin ja edelleen, jossa hän on myös objektina aistittu, huolehdittu, kosketettu ja niin edelleen”.⁶¹¹ Kun metsässä vaeltava havaitsee metsää ruumiillaan ja aisteillaan, kyse ei ole vain sulautumisen ja ykseyden kokemisesta vaan koko luonnon, niin ihmisen kuin hänen ympäristönsäkin, materiaalisesta samankaltaisuudesta.

Merleau-Pontyn teksteistä löytyy yksi ehdotus sille, millaisena maailmassa olemisen paikkana metsän voi ymmärtää. Ruumiin tuntemukset liittyvät elementaariseen⁶¹², aineelliseen maailmassa, ja ruumiin ja ympäristön yhtäaikainen samuus ja erillisyyss elähdyttävät ihmistä, osin tiedostamatta. Kävely, maan tuntu jalkapohjissa, ilman virtaus, hajujen moninaisuus, iholle laskeutuva kosteus, lämmön tai viileyden vaihtelut, liikkeiden jatkuva energia – kaikki vaikuttavat tietoisuuteen. Aineen mielikuvitus, josta erityisesti Gaston Bachelard puhuu, on ruumiin salakieltä ympäristön kanssa.⁶¹³ Samaa vuorovaikutusta aistivan ja liikkuvan kehon ja maailman välillä tulkitsevat fenomenologian näkökulmasta liikunnanfilosofian tutkijat Timo

610 Saarikangas 2006, 39–48. Tilan merkityksiä pohtiessaan Saarikangas korostaa käsitteellisiä eroja viitaten erityisesti Michel de Certeau'n analyysiin tilasta (*espace*) ja paikasta (*lieu*). Paikkaan liittyy stabiili yhtenäisyys, järjestys ja pysyvyys, tilaan taas kuuluu liike ja aika. Saarikangas 2006, 43. Näitä käsite-eroja ovat käsitelleet mm. Casey 1993, 1998, passim; von Bonsdorff 1998, 119–125; Lukkarinen 2004, 92–155. Kysymykset tilan ja paikan erityisyyksistä eivät ole oman tutkimukseni kohteena.

611 Johansson 2005, 148–151.

612 Luonnon elementaarisuudesta jatkan tarkemmin seuraavassa luvussa.

613 Aineen mielikuvituksesta enemmän seuraavassa luvussa.

Klemola ja Tapio Koski, jotka lähestyvät aihetta lähinnä aasialaisten liikuntamuotojen kautta. Monet heidän tulkinnoistaan tuntuvat sopivan myös metsässä vaeltamiseen. Kulkija voi toteuttaa Klemolan esittämää itsen projektia, jossa kävelemiseen liittyvä luonnonympäristöön keskittyminen johdattaa itseymmärrykseen.⁶¹⁴ Liikkuminen metsän tilassa voi avata mahdollisuuksiamme kohti varsinaista olemista⁶¹⁵ ja kohti ihmisenä kasvua. Koski muistuttaa, että ihminen kehittyy olemalla ruumiinsa kautta aktiivisessa kosketuksessa ja vuorovaikutuksessa maailmaan. Merleau-Pontyn ajatuksiin viitaten hän toteaa, että tietomme ympäröivästä maailmasta ei tule ensisijaisesti refleksiivisen ajattelun kautta, vaan tiedämme aluksi sen, miten maailma ilmenee meille kehollisena, siis maailman ”lihana”. Ruumiillamme on perustarve toimintaan ja liikkumiseen, koska havaitaksemme elämää meidän on elettävä se. Liikkeen kautta ruumiimme on kosketuksessa maailmaan, ja siksi mitä aktiivisemmin ihminen suuntautuu ympäristöönsä, sitä vahvemmin hän on yhteydessä maailmaan.⁶¹⁶

Metsän valokuvallistamisessa valokuvaaja kietoutuu ympäristönsä kanssa edellä kuvatunlaiseen, kiasmaattiseen suhteeseen. Näin voi tapahtua, vaikka valokuvaaja pyrkisikin keskittymään optiseen metsän havainnointiin. Kiviä ja kasvillisuutta väistelevä kulku virittää valokuvaajan ruumiin ja aistit. Silmin näkeminen ei riitä, on nostettava jalkaa, käännättävä, nojattava, kumarruttava oksien alta ja tarkkailtava ympäristöä myös kuulo-, tunto- ja hajuaistin välityksellä. Nämä valokuvaamista edeltävät vaeltamiseen liittyvät ruumiinkokemukset asettuvat osaksi metsän valokuvallistamista. Kollodium-kuivalevyn aikaan, jolloin edellä tarkastellut kaksi kuvaa oli otettu, vaikuttivat omalta osaltaan menetelmän tekniset rajoitukset. Valokuvausvälineet olivat vielä sen verran kookkaita ja valotusajat niin pitkiä, että kamera asetettiin aina ulkona kuvattaessa jalustalle. Koska materiaali oli lisäksi kallista ja hankalaa kuljettaa, kuvauskohteen valinta tehtiin huolella ja valokuvia otettiin yhdestä näkymästä yleensä korkeintaan pari, kolme otosta.

614 Klemola 1998, passim.

615 Varsinainen oleminen on saksalaisen filosofin Martin Heideggerin (1889–1976) kehittäämä käsite, jota hän luonnehtii muun muassa tietoiseksi ”kuolemaa kohti olemiseksi”. Filosofin Juha Varto tulkintaa yleistäen voi sanoa, että varsinainen oleminen on olla maailmassa kuolemasta tietoisena, filosofisen asenteen omaavana, omista sisäisistä lähtökohdistaan itsenäisesti ohjautuvana ihmisenä. Klemola puhuu tässä yhteydessä myös ihmisen itseksi tulemisestä. Varto 2010, passim, verkkojulkaisu.

616 Koski tutkii lähinnä jooga- ja zen-budo-harjoituksia, ja toteaa niiden vähentävän kehon ja mielen erillisyyden kokemista, mutta yhtäläillä hänen näkemyksiään voidaan soveltaa luonnossa vaeltamiseen. Koski 2000, 90–95, 175.

Valokuvaaja saattaa kulkunsa aikana kuvitella silmiensä editse kulkevan vaihtuvien näkymien virran mahdollisina valotuksina, mutta valokuvaaminen edellyttää aina pysähtymistä, paikan tarkempaa optista havainnointia ja itse kuvausrituaaliin keskittymistä. Näin varsinaisesta valokuvaamisesta muodostuu metsässä kulkemista rytmittävä katkos, Louekarin käsitteitä käyttäen tilajatkumon lakipistettä korostava teko. Samalla kuvattaviksi valikoituvat kohteet, joissa valokuvaaja tuntee kohtaavansa paikan olemuksen eräänlaisen huippukohdan tai joiden hän tunnistaa vastaavan visuaalisia odotuksiaan tai kauneuskäsityksiään. Kun syntyy päätös valokuvaamisesta, kulkija pysähtyy, etsii kamerajalustalleen sopivan paikan, kokoaa laitteiston, tähystää suojakankaan alla kameran taustalasilille heijastuvaa kuvajaista ja valottaa negatiivinsa. Lopullinen tulos oli Inhan aikaan nähtävissä vasta negatiivin kehittämisen ja siitä pinnakkaisena kopioidun vedoksen valotuksen jälkeen. Siksi valokuvaaja työskenteli vahvasti mielikuviansa varassa. Hän kuvitteli näkemäänsä valokuvaamisen tuloksena, mustavalkoisena, yksisisilmäisen kameran rajaamana, suorakulmaisena otoksena.⁶¹⁷

Edellä tarkasteltujen Haavuksen saaren ja Laivonsaaren metsäotosten kohdalla aiheiden sekä kuvauskulmien valikointia ohjasivat jo olemassa olevien metsäkuvien konventiot. Noille kuvausmatkoilleen Inha lähti tilauksesta, luodakseen mahdollisimman kattavan ja edustavan valikoiman suomalaisesta luontomaisemasta esikuvinaan ajan maisemataiteen sekä kirjallisuuden esittelemät maisemalliset arvostukset, kuten tutkimukseni alkupuolella olen todennut. Sen sijaan myöhemmin, kun hän vaeltelee metsissä vailla tilaustyön luonteisia odotuksia, metsäkuvien luonne muuttuu. Niihin tulee hetken mielihohteen ja yllätyksen sävyjä, jotka ovat osin nopeamman ja helpokäyttöisemmän kameran mahdollistamia mutta joita tekninen kehitys ei yksin selitä. Valokuvaaminen vaikuttaa muuttuneen niiden kohdalla spontaanimmaksi.⁶¹⁸ Poimin tarkasteltavakseni kolme Inhan jäämistöistä löytynyttä metsäkuvaa, joiden tarkka kuvausaika tai paikka ei ole tiedossa. Ensimmäinen on otettu kuusimetsikössä niin, että kuvaaja-katsoja seisoo kuusten varjossa ja katselee

617 Valokuvakameran "yksisisilmäisestä" perspektiivistä ks. esim. Stewen, 1999; Anttila 1989.

618 Monet näistä kuvista ovat löytyneet hänen jäämistöistään, ja joidenkin kohdalla kiistellään siitä, ovatko ne Inhan ottamia. Oman tutkimukseni kannalta tämä kysymys ei ole ratkaiseva, koska lähtökohtanani ei ole tekijäkeskeinen kysymyksenasettelu vaan tässä olen kiinnostunut metsän sisuksen valokuvaamisesta yleisinhimillisenä tekona, yhtenä keinona ihmetellä ja ymmärtää maailmassa olemista.

kohti valoisampaa metsän reunaa, jota rajaa kuusentaimikko.⁶¹⁹ Kameran objektiivini on tarkennettu kolmen nuoren kuusen juurelle, jossa kuvan keskellä erottuu vasta nousnut tammen taimi. Tummaa maata peittää pienilehtinen kasvusto. Kuusikko jatkuu läpi kuvan sulkien katsojan metsän varjoon, oksien havustot piilottavat katseelta lähes kokonaan valoisin taustan. Toisessa kuvassa kamera on käännetty yläviistoon kohti lehdetöntä oksistoa, joka leviää koko kuvan pinnan täyttävänä risukkona taivasta vasten. Kolmannessa kamera on lähes vastakkaisessa asennossa, kuvaten kohti maata, mäellä kasvavan nuoren koivikon juurakoita ja niiden lomitse kulkevaa polkua. Kuvan yläreunassa jatkuvat puiden rungot ja mäen laki ovat ylivalottuneita ja vahvan valopihan eli valokehän pehmentämiä, niin että koivikko näyttää hukkuvan paksuun sumuun.

Kaikki kolme kuvaa on otettu metsän sisällä, mutta mikään niistä ei esitä selkeästi rajautuvaa, huonemaista metsän sisusta. Pikemminkin voi sanoa, että metsä tulee niissä katsojaa vastaan esitellen siellä näkyvää ja kohdattua enemmän kuin tarjoten silmälle asettumisen sallivaa metsän tilaa. Otokset eivät luo tilantuntua vaan rajautuvat ja tarkentuvat yksityiskohtiin ja lähipiiriin. Syntyy mielikuvia metsän kanssa kasvokkain olemisesta, metsävaelluksella toistuvista silmänräpäyksistä, joilla kulkija rekisteröi kulkuaan ja ympäristöään. Maisemallisen, optista tarkastelua tukevan etäisyyden sijaan kuvat välittävät läheisyydellään aineen materiaalista olemassaoloa ja hajujen sekä koskettamisen elementaarista maailmaa. Kasvillisuus, maa, puiden rungot ja oksastot ympäröivät kuvaaja-katsojaa intensiivisesti, ja erottelevan ja jäsentävän näkemisen korvaa näissä kuvissa moniaistisuuteen johdatteleva havaitseminen. Koivun juurakot saavat minut tuntemaan kostean, tallatun maan ja kuusen varjot taas runkojen pihkaisen hajun sieraimissani. Toisaalla oksakuvan verkkomainen rakenne tai koivikon sumu herättelevät tuntoaistejani.

Tällaista kuvien immersiiivistä vaikutusta on tutkittu nykypäivänä erityisesti elokuva- ja videotaiteen⁶²⁰ sekä virtuaalipelien kohdalla. Taidehistoriassa sen kautta on etsitty

619 Vedos kuuluu Aamu Nyströmin kokoelmiin, kuten myös kaksi muuta otosta. Ensimmäinen kuva on julkaistu *Tiede ja elämä* -vihkoissa 1920 13-sivuisen artikkelin *Lohjan vanhoista lehdosta* yhteydessä. Inha liitti artikkeliin 13 valokuvaa, joita käsiteltiin luvussa II. Kaksi muuta kuvaa on julkaisti 2006 ilmestyneessä *Hymyilevät rannat* -kirjassa, Koivun juuret ja metsäpolku s. 98 ja Oksisto s. 56. Lintonen 2006.

620 Immersiivisyyden kysymyksiin työtäni johdatti Kati Kivisen videotaidetta käsittelevän väitöstyön käsikirjoitus 2009.

tuoreita tulkintoja tutkimusajankohtani aikaiseen maisemataiteeseen. Nina Lübbrenin väitös Euroopan taiteilijasiirtokunnista esittelee metsän sisus -maalauksiin liittyvien kokemusten vertauskuvallisia tulkintoja.⁶²¹ Metsäluonnon keskellä oleilua ja sen maalaamista Lübbren kuvaa itsen ja ympäristön sulauttavana kokemuksena, joka sisältää tuntemuksia kasvillisuuteen uppoutumisesta tai sen ympäröimänä olemisesta. Lübbren lainaa Robert Louis Stevensonin kesäpäivän tunnelmointia Fontainebleaun metsässä, jossa maalarit ja mallit viettävät yhteisiä luontohetkiä ja jossa tunti toisensa perään kuluu joutilaisuudessa.⁶²² Myös Daniel Challe puhuu immersiiivisistä kokemuksista katsellessaan samassa siirtokunnassa työskennelleiden valokuvaajien otoksia. Metsän sisuksesta tuli varhaisille ranskalaiskuvaajille Challen mukaan uudenlaisia haasteita tarjoava kuvauskohde. Kaukana studioista ja järjestetyistä, paikallaan pysyvistä malleista he tutkivat valokuvan optisia mahdollisuuksia. Metsän sisäisen luonnon nurkka (*coin de nature*) tarjosi näille kuvantekijöille moniaistisen, immersiiivisen kokemuksen sekä mahdollisuuden testata välinettään ja sen ilmaisumahdollisuuksia. Uuden aiheen välityksellä valokuvaajat pohtivat Challen sanoin aineen kompleksisuutta uppoutuen negatiivia valottaen lähietäisyydeltä metsän materiaaliseen ytimeen.⁶²³ Kalotyypin, paperinegatiivista suolapaperille vedostettu paperikuva tuotti vedokseen ääriivijojen pehmeyttä ja toisti sävyt graafisina pintoina. Tämä menetelmä sai aikaan taiteilijakollegojen Fontainebleau-maalauksen kaltaisen usvaisen ilman väreilyn tunnun, josta hyvänä esimerkkinä toimii Constant Troyon maalaus *Scène de forêt*⁶²⁴. Troyonin metsänäkymässä lehvästön läpi siivilöityvä valo muodostaa miltei käsin kosketeltavan, vedenalaista maailmaa muistuttavan vihertävän hämyyn, jonka kaltaisena näyttäytyy myös kalotyypin lähes harsomaisena vedostuva kuvapinta.

Monet Inhan artikkelit sisältävät luontoympäristöön uppoutuvia kuvauksia. Esimerkiksi sellaisena hän kuvailee kesäistä hetkeään Saimaan kanavan rantamailla, kesän synnyinseuduilla, jossa "sirkat ovat laulaneet lepissä tien kahden puolen ja linnut liverrelleet ja suuret ruskeat samettiperhot raiteelta kohonneet lentoon, sadoittain liehuen edessäni – –". Kesämaiseman kauneuden sykehdyttämänä Inha kertoo unohtaneensa ympäriltään ihmisen jäljet, sulut ja kaivannot ja istuneensa vain

621 Lübbren 2001, passim.

622 Lübbren 2001, passim.

623 Challe, Marbot, 1991, 22.

624 *La forêt de Fontainebleau – Un atelier grandeur nature* -katalogi 2007.

tuntikausia katselemassa ympärillään luonnon elämää "haaveisiin vaipuneena, katseen ilman aikojaan harhaillessa pitkin nurmenlatvoja ja lehdonreunoja – –."⁶²⁵ Samankaltaisista sulautumisen kokemuksistaan kirjoittaa yhdysvaltalainen kirjailija Henry David Thoreau, jonka metsäaiheiset tekstit muodostavat edelleen aihetta käsitteleville tärkeän perusaineiston.⁶²⁶ Thoreau eli pari vuotta yksin metsässä ja tiivistää sen aikaisen elämäntapansa lauseeseen: "Rakastin väljyyttä elämässäni."⁶²⁷ Monet hänen tunnelmaltaan väljistä joutilaisuuden kokemuksistaan sijoittuivat kesäaamuihin, kun hän istui metsän keskellä, majansa portailla "päivännoususta keskipäivään vaipuneena unelmiini siinä mäntyjen, pähkinäpuiden ja sumakkipensaiden keskellä häiriintymättömässä yksinäisyydessä ja hiljaisuudessa, lintujen laulaessa ympärilläni tai lennellessä äänettömästi läpi talon, aina siihen saakka, kunnes aurinko osui läntiseen ikkunaan tai kunnes etäiseltä maantieltä kantautui korviini jonkun matkamiehen rattaiden ratina muistuttaen minua ajan kulumisesta". Tuollaisina hetkinä Thoreau kuvailee kasvaneensa kuin maissi kasvaa yöllä, ja joutenolon hetket olivat hänestä paljon merkityksellisempiä kuin "mikään käntteni työ olisi ollut".⁶²⁸ Inhan kolmen metsävalokuvan äärellä löydän itsestäni edellisen kaltaisia tunteita, jotka nousevat immersiiivisyyden kaltaisista kokemuksista. Valokuvat palauttavat minut omiin, aistillisiin muistoihini ja metsänvaelluksillani kokemiini ruumiintuntemuksiin.

2.4. *Kasvokkain puiden kanssa* - Vuoritammia Katjalohjan Puujärvellä (1903–1904)

Metsän sisällä koettua, sulautuvaa ja uppouttavaa kokemusta selittää osaltaan metsätilan omalaatuisuus, jota hahmotan lisäksi vielä metsää esteettisenä kokemuksena tutkineen Holmes Rolstonin näkemysten kautta. Rolston kutsuu metsää maailman perustuksien arkkityypiksi, joka esittelee siihen astuvalle luonnon alkuvoimat. Käynti metsässä myötävaikuttaa Rolstonin mukaan ihmisen ymmärryksen tilasta ja ajasta sekä ajan kestosta – muinaisuudesta ja jatkuvuudesta. Vaikka kulkijan tietämys metsähistorian yksityiskohdista on yleensä rajallista, hän

625 SMA, 110.

626 Thoreauun metsää, metsässä vaeltamista ja erämaata käsitteleviä tekstejä ovat meillä kommentoineet muiden muassa Lauri Anttila ja Yrjö Haila.

627 Thoreau 2000.

628 Ibid., 107–108.

tietää menneisyyden olevan jossakin siellä varjoissa ”ensin vuosisatojen asteikolla, lustorenkaisuun ja paloarpiin tallentuneena; sitten vuosituhansien asteikolla, maanpinnan muotoihin, moreeniin ja maakerrostumiin tallentuneena; ja lopulta paleontologisella asteikolla, kuten voidaan havaita fossiileista ja siitepölyanalyyseistä”. Metsää ympäröi Rolstonin sanoin muinaisten ja kadonneiden juurten aura sen muodostaessa länsimaisen kulttuurin perustavan horisontin, alkulähteen. Se on esihistoriallinen ja samalla pysyvä, varsinkin jos sen asettaa vastakkain ohimenevien sivilisaatioiden kanssa.⁶²⁹ Rolstonin esittelemä luonnon ikaikaisuus on myös Inhan tekstien aiheena esimerkiksi, kun hän katselee jääkausia merkkejä Vuokatin tunturilla:

*Ihmeteltävät ovat maan entisyyden vaiheet! Kuinka lyhyt on kansain ja sivistyksien elämä näihin luonnon ajanjaksoihin verraten! Kuinka äärettömiä aikoja maa on elänyt ilman luomisen herraa, ihmistä, kuinka lyhyttä on täällä hänen kaikkein vanhinkin toimensa, tuskin eilispäivä vuosituhannessa!*⁶³⁰

Metsä avautuu vieraalleen valtavana näyttämönä, jossa ”versotaan, ollaan nupulla, puhjetaan lehteen, kukitaan, kannetaan hedelmää, kuollaan, annetaan elämän jatkoa”.⁶³¹ Tätä metsäluonnon kasvun ja versomisen voiman ihmettelyä sisältyy Inhan teksteihin paljon, kuten jo edellisessä luvussa tuli esiin, alla yksi esimerkki vuodelta 1903 Lohjan Puujärven rantametsien vaelluksilta:

*Missä vain äkkijyrkässä rosoisessa seinämässä oli rakoa, taikka pykälää, siihen oli luonto kylvänyt kasvujiaan, ruohoja, varpuja, sammalta, pensaita ja isoja puitakin, ja ne verhosivat koko kallioseinämän monivihantaan kirjavaan kutomukseen. Tuossa kasvoi ihmeellinen lenkoileva koivu, valtavan, melkein ilmassa kiikkuvan paaden päällä, jonka niskaan tuuli oli varistanut tomua ja koivun omat lehdet mullaksi lahonneet, niin että siitäkkin oli tullut kunnollinen kasvupaikka.*⁶³²

629 Rolston 2003, 31–35.

630 SMA 384.

631 Rolston 2003, 47.

632 SMA 299–300.

Rolston huomauttaa, että metsä ei levittäydy ihmiselle vain optisena panoraamana, vaan se käy kaikkien aistien kimppuun. Hän viittaa edellä käsiteltyyn metsäluonnon ympäröivyyteen, kohtaamiseen, spontaanisuuteen ja jatkuvaan tapahtumarikkauteen. Metsien ymmärtäminen vaatii ruumiillista osallistumista, uppoutumista ja kamppailua. Tärkeimmäksi metsäkokemuksessa muodostuu Rolstoninkin mielessä kinesteettinen, ruumiillinen läsnäolo, varmuus siitä, että on lihallisesti jossakin paikassa.⁶³³ Tähän ruumiillisen läsnäolon tilaan metsän sisus tarjoaa ainutlaatuiset kehykset, kaikkia aisteja puhuttelevan pienoismaailman, jossa "on kamppailua ja kuntoisuutta joka mukautuu; energia ja evoluutio keksivät hedelmällisyyden ja urheuden, sukupolvet vaihtuvat ja lajit eriytyvät. On lihaksia ja rasvaa, tuoksuja ja haluja, laki ja muoto, rakenne ja prosessi. On valo ja pimeys, elämä ja kuolema, olemassaolon arvoitus".⁶³⁴

Lähestyn yllä kuvailtua metsän immerssiivistä, uppouttavaa vaikutusta yhden Inhan myöhäistuotannon tunnetuimman valokuvan, *Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä* (1903–1904), kautta. Kuten edellä käsitellyt kolme kuvaa, sekin esittelee metsässä kohdattua, metsän perustavaa elementtiä, puustoa. Vanhojen puiden valokuvat muodostavat metsäaiheen sisällä oman, temaattisen ryhmänsä. Puita on valokuvattu Euroopassa 1840-luvulta kalotypian keksimisestä alkaen ja Suomessa 1870-luvulta lähtien.⁶³⁵ Inhan valokuvalle on helppo löytää esikuvia esimerkiksi ranskalaisten Gustave Le Grayn (1820–1884) tai Eugene Cuvelierin (1837–1900) tai brittiläisten harrastajavalokuvaajien vanhoista otoksista.

Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä -kuvassa kolme ikiaikaista tammaa on tallennettu voimakkaassa myötävalossa samalla, kun koristeellisesti kaartuvien oksien yllä hohtaa taustan taivaasta syntyvä valokehä eli valopiha. Lähes kohtisuoraan ylhäältä laskeutuva valo nostaa esiin puiden runkojen muhkuraiset muodot ja iän merkitsemän kaarnan pintakuviot. Lisäksi valo rajaa puiden juurakoilla kasvavan aluskasvillisuuden pyöreästi kumpareeksi, jolle nämä kolme puuyksilöä ovat juurtuneet tukevasti. Taustan pusikot painuvat tummaan varjoon, joka erottaa tammien varret ympäristöstään. Tässä valaistuksessa puukolmikko vaikuttaa seisovan

633 Rolston 2003, 39–41.

634 Ibid., 38.

635 Käsittelin tätä aihetta tarkemmin luvun II 3. osassa.

erillisellä korokkeella kurottaen voimakkaita oksiaan ympärilleen ja kohti taivasta. Niiden lomassa pitseilevä lehvästö muodostaa valokehän kanssa usvaisen pehmeiden puiden kuhmuraisten runkojen ja oksiston vastapainoksi.

Kuva tarjoaa maailmanpuuhun viittaavan, arkkityyppisen luennan, jolloin juurakoille levittyvän kasvillisuuden ja tummuuteen häipyvän maanalaisen maailman voi tulkita liittyvän elämänvoimaisten puuvanhusten kautta taivaaseen. Tammi on ollut Kalevalan lailla monien kansanuskomusten ja -tarujen maailmanpuu, joka on nähty yhdyssiteenä ylhäisen ja alhaisen maailman välillä. Inha luonnehti Puujärven lähes 500-vuotisiksi arvioimiaan tammivanhuksia tekstissään jumalallisiksi: "Muitten puitten taivuttaessa syvälle notkuvia latvojaan, 'tammi, puu Jumalan', seisoo jäykkänä, ja ainoastaan ylimmät oksat väräjävät ja lehvät liekkuvat tuulesa kiivaasti kuin liekit."⁶³⁶ Puiden mytologia ja niihin liittyvät vanhat tavat ja uskomukset olivat 1800-luvun lopulla erityisen kiinnostuksen kohteena. Ajassa vaikuttivat myöhäisromantiikan vilkas kiinnostus kansanrunouteen ja vanhoihin kansanuskomuksiin sekä erilaiset henkiset suuntaukset ja opit. Inhan tiedetään olleen kiinnostunut panteistisista luontokäsityksistä, mutta ajanmukaista oli myös puhua luonnosta kristillisin sävyin. Hän kirjoittaa metsästä usein kirkkona tai pyhäkkönä. Tällainen luenta toteutuu seuraavassa Punkaharjun hongikon kuvauksessa:

Kun vilkkaasta, värikkäästä syysmaisemasta astun Punkaharjun ikiviheriän hongikon pylväskäytäviin, niin valtaa mieleni samanlainen tunnelma, kuin jos kirkkomäeltä, kirjavan rahvaan seasta, äkkiä astuisin kirkkoon, jossa virren päätyttyä jälkisoitto humisee uruista ja seurakunta on kumartunut hiljaiseen rukoukseen. Niin kuin kynttiläkruunu valaisee vain siellä täällä kultasateena valuva koivunlehti tummia vihantia havuholveja.⁶³⁷

Taidehistorioitsijat ovat tulkinneet metsän sisustaa spirituaalina tilana, esimerkiksi Joseph Leo Koerner tarkastelee näin Caspar David Friedrichin (1774–1840) metsäkuvia.⁶³⁸ Ville Lukkarinen esittää 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaista

636 SMA, 292.

637 Ibid., 127.

638 Koerner 1990.

maisemamaalausta tutkiessaan, että aiemmin pääsääntöisesti kansallisromanttisina tulkitut luontomaisemat sisälsivät tosiasiaassa runsaasti viittauksia jumaluuteen ja kristinuskoon.⁶³⁹ Oman tutkimukseni tekstiaineistossa luontoa henkevöittävä diskurssi on selvästi kansallista diskurssia vahvempi. Puujärven tammiston voi ymmärtää edellä mainittujen spirituaalien teemojen kautta esimerkiksi pyhän kolmiluvun embleeminä. Kolme puuta näyttää kuvassa nousevan kohotetulta jalustalta kuin alttarilta, ja voimakas myötävalo antaa kuvaan erityisen kirkkaan hetkellisyuden ja läsnäolon tunteen. Vahvoja kontrasteja piirtävä valo luo runkojen ja oksien muodoille korostetun kolmiulotteisuuden. Varjojen leikki kuljettaa katsetta rungolta toiselle, ylös oksistoon ja alas juurakon kasvillisuuteen. Katsoja tuntee seisovansa kasvokkain korkealle kohoavien puiden kanssa. Kuvasta heijastuva intiimi läheisyys luo vaikutelman, jonka mukaan katsoja on itse katsottuna ja kohdattuna. Tätä kohtaamisen hetkeä värittävä kuvassa maan ja ilman elementit, ja kuin valona loistavat hengen voimat.

Tammisto-kuvasta välittyvän tunnelman voi mielestäni ymmärtää kertovan myös valokuvauksen hetkestä ja valokuvaajan mielenvireestä tuossa tilanteessa. Vaelluksellaan hän on löytänyt yhden metsätilan kohokohdan ja samalla sen sisälleen kätkemän salaisuuden, pyhät tammets. Aiheen valokuvallistamista voi ajatella itsessään eräänlaisena hartauden harjoituksena. Siinä ihminen ihmettelee elämän jatkuvaa muuntumista ja tulehisen tilassa olemista, joka on niin ilmeisenä läsnä metsän uumenissa. Holmes Rolstonin sanoin metsä kutsuu meitä ylittämään ihmisen maailman ja kokemaan perusteellisen, kaikenkattavan valtakunnan, jossa jatkuvassa historiallisessa evoluutiossa tämänpäiväinen on eilinen muuttumassa huomiseksi.⁶⁴⁰ Inhan oma teksti tammista sisältää vahvan ruumiillisen olemassaolon ja elämänvoiman kuvauksen. *Suomen maisemia* -kirjassaan hän kertoo Lohjan Puujärven tammiston synnyttämistä tunteistaan:

Mutta siinä kohookin oikea tammimetsä, ikivanha, voimakas, myrskyjen koettelema. Puolen vuosituhatta lienee ainakin niskoillaan noilla jättiläisillä, koetuksen ja vainon vuotta. Juurensa ne ovat haarautuneet siihen, missä vuori lakeuteen liittyy, miehen vartalon vahvuiset jättiläisjuuret, jotka vaipuvat

639 Lukkarinen 2004, 84.

640 Rolston 2003, 31, 45.

*louhiseen maahan kuin valettu rauta, vääntävät tieltään suuria paasia ja kiertelevät maanpinnan alla jos miten kauas, etsiessään ravintoa paljon vaativalle ruumiille.*⁶⁴¹

Kolmen tammen edessä pysähtynyt valokuvaaja katselee kamerallaan elämän mysteeria, ikivanhojen puiden kautta välittyvää kasvun ihmettä. Eräänlaisena alitajunnan valtakuntana metsäluonto, luonto metsänä, kutsuu luonto-käsitettä palautumaan yhteen sen laajapohjaiseen merkitykseen, asioiden ja olioiden olemukselliseen, syntyperäiseen laatuun, kunkin luontaiseen ja jatkuvasti tapahtuvaan omaksi itsekseen tulemiseen, kuten muun muassa australialainen filosofi Elizabeth Grosz kuvailee luontoa.⁶⁴² Tällaisena ihmisen kasvamisen mahdollisuutena näkee puolalainen ekofilosofi Henryk Skolimowski maailmankaikkeuden, joka ei hänelle merkitse sattumien summaa vaan ihmiselle tarjoutuvaa mielekästä matkaa itseoivallukseen. Katsellessamme maailmankaikkeutta voimme ajatella, että kosmos katselee silmiemme ja mielemme läpi itseään. Skolimowski tiivistää, että olemme sieluja, joiden kautta universumi mietiskelee.⁶⁴³ Tällaisen näkemyksen mukaan on ajateltavissa, että astuttuaan metsän sisään valokuvaaja matkaa myös itseensä ja ihmisenä olemisen peruskysymyksiin. Viitaan tässä Inhan pohdintaan: "Luonnon kauneus toisinaan vaikuttaa mieleen niin välittömästi, että kaikki aprikoimiset ja arvostelut sen edessä vaikenevat ja ainoastaan sanaton ihmetys täyttää mielen."⁶⁴⁴

* * *

Edellä esitettyjen metsätilan ja luonnon luentojen perusteella näen metsän valokuvallistamisen tarjoutuvan eräänlaiseksi maailmaan asettumisen tai maailman käsittämisen välineeksi. Aineistossani käytetyimpiä vertauskuvia on metsän käsittäminen eräänlaisena yhteytenä luonnon syvimpään merkitykseen. Metsästä tulee maailmassa olemisen perustila, jossa maailma avautuu meille varsinaiseen olemiseen kutsuvana. Läpikäymieni Inhan artikkeleiden käytetyimpiä vertauskuvia on metsän ajattelemisen eräänlaisena yhteytenä luonnon ja maailmassa olemisen merkityksiin.

641 SMA, 292.

642 Grosz 2005, 7.

643 Skolimowski 2004, verkkojulkaisu.

644 SMA, 79.

Metsä nähdään niissä perustilana, jossa maailma avautuu ihmiselle varsinaiseen olemiseen kutsuvana. Metsän sisus -valokuvien johdattamana oletan, että valokuva kantaa edelleen mukanaan varhaisvaiheensa ontologista keskustelua. Haluan kuvitella, että valokuvan alkemiaan liukenee myös kuvan kohteen, tässä siis metsän, salaisuuksia.

3. Vesielementti ja veden valokuvallistaminen maailman ymmärtämisessä

Edellisessä luvussa tarkastelin metsän valokuvallistamista maailmassa olemisena ja maailman ymmärtämisenä. Tärkeänä tekijänä näin metsässä liikkumiseen liittyvät immersiiiviset, uppouttavat kokemukset, joihin vaikuttaa vahvasti metsäluonnon elementaarisuus. Jatkan seuraavassa syventymällä Inhan vesielementtiä käsitteleviin teksteihin lukemalla niiden rinnalla Gaston Bachelardin tulkintoja.⁶⁴⁵ Tämän jälkeen tarkennan kohteekseni yhden vesielementtiä käsittelevän kokonaisuuden, Inhan *Puro*-valokuvaeseen, jonka valokuvien ja sanallisten tekstien äärellä esitän oman näkemykseni vesielementin valokuvallistamisesta. Pohtiessani valokuviin liittyvää melankoliaa aineistoni laajenee käsittämään myös samasta kohteesta kuvattua mutta esseessä julkaisematonta kuvamateriaalia. Kysyn, millä tavoin valokuvan ja valokuvallistamisen voi nähdä tämän aineiston kohdalla maailmassa olemisena ja maailman ymmärtämisenä.

3.1. Vesielementin kuvittelu ja veden kolme bachelardilaista arkkityyppiä

Vesi eri muodoissaan on Inhan tuotannon toistuva teema niin valokuvissa kuin kirjoituksissa. Hahmottaessaan kamerallaan suomalaista maisemaa tai myöhemmällä iällään intiimimmin puhuttelevia luontonäkymiä Inha etsiyty toistuvasti veden äärelle. Tämä on odotettua paikoissa, joissa vesielementti on olennainen osa näkymää, kuten laajoina aukenevissa lintuperspektiivimaisemissa Kolilta tai Pisalta. Mutta vettä hän on etsinyt myös sieltä, missä tämän elementin läsnäolo ei ole niin itsestään selvää,

645 Tutkimusaikani suomalaisen maalaustaiteen vesiaiheita on tarkasteltu taidehistoriassa erityisesti symbolismiin liittyen, esim. Stewen 1989, samoin kirjallisuustutkimuksessa esim. Lyytikäinen 1997. Tässä keskityn lukemaan Inhan ja Bachelardin tekstejä rinnakkain, minkä vuoksi en viittaa muuhun aikaisempaan tutkimukseen.

kuten esimerkiksi Lapin tuntureilta tai Virtain erämaamökkiä ympäröineestä rämeiköstä. Inhan valitsema kuvamateriaali *Suomen maisemia* -kirjan toiseen painokseen toistaa aukeamalta toiselle erilaisia vesiaihteita. Useissa artikkeleissaan hän kuvailee, kuinka vaikuttuu eri koskien musertavista aalloista ja myrskyn raivoisista pyörteistä tai rauhoittuu peilitynen järvenpinnan hempeydestä ja puron hyörintästä.

Keskityn seuraavassa *Suomen maisemia* -teoksen tekstin vettä käsitteleviin kohtiin, joita luen Gaston Bachelardin peruselementtejä tutkivien näkemysten kanssa. Kirjassaan *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*⁶⁴⁶ Bachelard kirjoittaa vesielementistä lähtökohtinaan erityisesti antiikin elementtiteoria⁶⁴⁷ ja jungilainen psykoanalyysi⁶⁴⁸. Puhuessaan vedestä hän tarkoittaa sekä todellista lampea tai virtaa että veden ilmenemistä ja sen aineellisia mielikuvia unissamme ja uneksinnassamme.⁶⁴⁹ Bachelardia voisi kutsua unelmoinnin ja uneksinnan filosofiksi, joka uskoo että kuvittelun kyky on ihmiselle elintärkeä. Hän tutkii runoutta ja ihmisen kuvittelua kritisoiden länsimaista tapaa vähätellä aineen merkitystä ja ohittaa sen erityisominaisuudet ja sen tarjoamat mahdollisuudet kohteen syvälliseen tarkasteluun. Kuvittelumme on Bachelardin mukaan jakautunut kahteen toisiaan täydentävään, *muodon* ja *aineen*, mielikuvitukseen. Muodon kautta käsitteellistämme, analysoimme ja katselemme. Aineen herättäminä kuvitteluumme tulee painokkuutta ja perusteellisuutta. Materiaa pidetään jollain lailla alkeellisempänä tekijänä elämässämme, vaikka veden, tulen, ilman ja maan kokeminen muodostaa elämämme perustan. Elementtien ymmärtämistä ei auta järjellinen analyysi, vaan ne täytyy kokea ja tuntea ruumiin ja aistien välityksellä. Jo niiden havaitseminen on kokonaisvaltaista: silmä nimeää ne, mutta vain käsin koskettaen voimme todella tunnistaa ne. Aineella on oma tärkeä painoarvonsa – sillä on sydän, Bachelard kirjoittaa ja korostaa, kuinka muodon mielikuvituksen ylivallan vuoksi sielumme kärsii aineen mielikuvituksen

646 Bachelard 1942. Suomeksi kirjaa on esitellyt Pauline von Bonsdorff 2002. Tässä tutkimuksessa käytän jatkossa tekstin englanninkielistä käännöstä *Water and Dreams. An Essay On the Imagination of Matter* 1999.

647 Erilaisista elementtiopista tässä puhutaan eurooppalaisessa kulttuurissa vahvimmin vaikuttaneesta antiikin klassisesta elementtiopista (classical elements), joka perustuu aineen nelijakoon – maa, vesi, tuli ja ilma – ja näiden peruselementtien erityisominaisuuksien ymmärtämiseen.

648 Psykoanalyttinen lähestymistapa on tässä työssä läsnä vain Bachelardin tekstien kautta. Muuten psykoanalyysia käyttävä tutkimustraditio ei sisälly työni teoreettisiin lähtökohtiin.

649 Bachelard lainaa asiasta belgialaista jesuiittakirjailija Leonardus Lessiusta (1554–1623). Bachelard 1999 (1942), 3–5.

puutteesta.⁶⁵⁰ Esteettisessä arvioinnissamme vallitsee muodon ylivalta, vaikka materian erilaisia ilmentymismuotoja ymmärtämällä voimme syventää ja kohottaa kokemustamme.⁶⁵¹ Bachelardia on kritisoitu vanhentuneen teorian käyttämisestä⁶⁵², mutta kuten Pauline von Bonsdorff toteaa Bachelardin metodia esitellessään, on tosiasia, että elämme maailmassa, jossa on vettä, tulta, ilmaa ja maata.⁶⁵³ Näiden aineiden erityisyyden käsittäminen voi tarjota von Bonsdorffin mukaan aineksia maailman ja ihmisen itsensä ymmärrykselle.⁶⁵⁴ Tällaisena pyrkimyksenä ymmärtää ihmisen maailmassa oloa ja maailmaa luen seuraavassa vesielementtiä käsitteleviä Inhan tekstejä. Erottelon niissä esiin nousevina Bachelardin jäsentämät kolme veden arkkityypistä olomuotoa, jotka ovat *villi ja raivoisa, tyyni ja unelmoiva* sekä *melankolinen ja kuolemaan kutsuva* vesi.

* * *

Villiä ja raivoisaa vettä, kuten koskia, Inha kuvailee varhaisemmissa teksteissään laveasti ja monisanaisesti, esimerkiksi ensikohtaamistaan Kivakkakosken kanssa Vienan Karjalassa 1892. *Jouduimme pienelle harjulle ja oikealla kädellä avautui sitten eteemme kaunein koskimaisema, mitä olen milloinkaan nähnyt. Joki hajaantuu Kivakkakosken laajoille kallioportaille kuohuksi, aalloiksi ja kopruiksi, kiehuvaksi elämäksi, rikkaaksi pauhuksi, häikäiseväksi, kimmeltäväksi valoksi, jonka maaemo on kylvännyt täyteen särnäisiä louhiaan, kosteita, kimottavia kallionpolviaan.*⁶⁵⁵ Tekstin mukaan näkymä saa seurueen sanattomaksi, koska *harvoin on luonto käyttänyt joen vettä niin runsasmuotoisen, loisteliaan ja samalla suuripiirteisen koskimaiseman aikaansaamiseksi kuin tässä. Kivakkakoski on erämaan helmi, jos mikään. Ei ainoatakaan ihmisasuntoa näköpiirissä, ei savua millään rannoilla, yksinäisyyttä, ja sydänmaata vain, koko laakso täynnänsä mahtavaa luonnonrunoa, johon ihminen voi*

650 Bachelard 1999 (1942), 1.

651 Ibid., 2.

652 Bachelardin näkemyksistä eivät ole olleet kriittisen keskustelun kohteena vain nämä elementtioppia käsittelevät teokset, koko hänen "poeettiseksi fenomenologiaksi" kutsumansa tutkimusote on herättänyt runsaasti mielipiteitä puolesta ja vastaan. Esim. Pauline von Bonsdorff viittaa tähän korostamalla Bachelardin tekstin vapaan esseististä otetta. von Bonsdorff 2002, 226.

653 Veden lisäksi Bachelard on käsitellyt myös kolmea muuta peruselementtiä, tulta, maata ja ilmaa etsien niiden erityispiirteitä.

654 von Bonsdorff 2002, 226. von Bonsdorffin mukaan Bachelardin elementtien psykoanalyysi soveltuu hyvin erityisesti kokemusmaailmamme havainnointiin.

655 SMA, 73–74.

vaipua *hetkettömäksi ajaksi*.⁶⁵⁶ Kivakkakoskea luonnehtiva teksti on poikkeuksellisen valoisa koskikuvaus, jossa matkalainen innostuu veden kuohujen vietäväksi. Yleensä Inha maalailee voimakkain sanakääntein enemmänkin veden vihaa, kuten esimerkiksi samana kesänä Kemijoen Taivalkosken äärellä. *Peto on Taivalkoski, kammottava ja julma. Vettä kuohuu koko leveän Kemijoen täydeltä, ja tämä vesi kohoo niin korkeiksi ja vihaisiksi laineiksi, että hirvittää niitä katsella. Kuohujen ja vesipenkkain keskeltä työntää siellä täällä polvensa synkkä pohjakallio. Rannat ovat alastonta kivikkoa*.⁶⁵⁷ Kevään tullessa Äijännevan suopuron tulvat kuvaillaan raivoisina. Enää ei tarvita Imatran tai Kivakkakosken kuohuja tunnelmaa nostamaan, nyt riittävät kevätpuron hirmuiset aallot tai kauheat juurakot. *Könkään alla vaahto hetkisen lepää mustankiiltävällä korpivedellä, kunnes äkkiä taas tempautuu uuteen nieluun ja tulisella kiireellä pyöriskelee lehtoon, raitain ja koivujen sekaan ja virutellen sammalmättäillä kasvavain pienten somain kuusien juuria*.⁶⁵⁸

Kuohuvan veden voimakasta vaikutusta tuodaan ilmi monissa Inhan teksteissä. Ensimmäistä koskikokemustaan Merikosken rannoilla hän muistelee palauttamalla mieleensä veden kuohuista tarttuneen lumouksen.⁶⁵⁹ Samoiltu koskenvartha pitkin opettivat kosken todellisen luonteen – sen aallot, pyörteet, salaiset vesikivet – ja antoivat rohkeutta itse ohjattuun koskenlaskuun. Mutta vasta noustessaan oppaan kanssa Kemijokea vastavirtaan Inha vakuuttelee, kuinka paljosta jää paitsi se, joka vain kelluttelee koskea myötävirtaan ja *jonka silmään ohi nämä kuvat nopeaan kiitävät, ilman ponnistusta, vaivaa, se ei voi syventyä tuon runoelman syvimpiin tuskiin. Vasta ne oikein käsittää, joka on virran noussut, tutustunut sen lakkaamatta vaihteleviin vaiheisiin, nähnyt, miten se on voittanut vastukset, kuinka se on pehmeitä maita tavatessaan purkanut liikaa voimaansa kammottavia mustia hautoja kaivaakseen*.⁶⁶⁰ Tällaista villin ja raivoisan veden arkkityyppiä määriteltessään Bachelard huomauttaa, että sen äärellä voimme ymmärtää, kuinka vasta vastoinkäymisten myötävaikutuksella maailma paljastaa meille todellista itseään.⁶⁶¹ Voitto veden kuohuvista virroista on vaarallinen ja palkitseva, kuten Inhalle kosken vastavirtainen nouseminen. Veden kanssa mittaa ottavalla on vastassaan elementti,

656 Ibid., 74.

657 Ibid., 10.

658 Ibid., 281.

659 Ibid., 351.

660 Ibid., 33.

661 Bachelard 1983, 159.

joka on hänelle outo ja siksi myös pelottava. Näin villinä raivoava vesi nostaa esiin ennen kaikkea rohkeuden teeman.⁶⁶²

* * *

Tyynen ja unelmoivan veden olemusta Inha pohtii kesäpäivänä Suursaaren maisemissa. *Meri on – – viihdykkäämpi tynellä, kuin nukkunut, joka unissaan liikahtele. Ajatus rauhaisalta pinnalta koettaa tunkeutua syvyyden salaisuuksiin. – – Olet rannalla istuessasi kahden elementin rajoilla, jotka alati yhtyvät ja kuitenkin ainiaan pysyvät toisilleen vieraina, pitävät omat tapansa, omat asukkaansa, toistensa rinnalla ovat luonnon yksinkertaisin, häviämättömin kauneus.*⁶⁶³ Veden pinnan monimerkityksellisyydestä kertoo tässä kahden maailman, veden ja ilman elementtien, ankara ja ihmeellinen rinnakkaiselo. Veden alla jatkuva syvyys herättelee Inhan kuvittelua myös Virttaan lähteellä. Sen olemuksessa hän kertoo tunnistavansa salaperäisyyden, joka uhmaa järkeilyä mutta ruokkii mielikuvitusta. Joessa virtaava vesi kuvastaa ihmiselämää, lähde sen sijaan saa ajattelemaan iäisyyttä. *Vesi tenhoaa katsojaa läikkyvällä kirkkaudellaan, pohja, kivet, hiekka saavat siinä kuin hopeisen hohteen. Omituinen pyhyiden tunne laskeutuu hänen mieleensä.*⁶⁶⁴

Bachelard näkee veden heijastuksen erityisyytenä sen kyvyn joka hetki muuttua, himmetä tai kadottaa toistamansa kuva. Tyynä pintaa katsellessa koemme yhtälailla veden syvyyden kuin sen muuntuvuuden, ja jossain tilanteissa meille tulee varmemmaksi veden aineellisuus, sen kaiken yhdistävä ja sulattava olemus.⁶⁶⁵ Kuten Inha edellä lainatussa tunnelmakuvassa lähteen rannalla, monet kokevat veden luona sen äärettömyyden. Bachelard taas kertoo tuntevansa ennen kaikkea sen syvyyden.⁶⁶⁶ Inha kirjoittaa, kuinka lähteen vesi johdattaa hänet runolliseen hartauteen, myös Bachelard kutsuu vettä täydelliseksi runoudeksi.⁶⁶⁷ Bachelard kuvailee omaa uneksivaa tilaansa tyynen veden rannalla seuraavasti: *Keskitin ajatukseni kirkkaanvihreään veteen, joka luo niityistä vehreät. En saata istua virran äärellä*

662 Ibid., 163, 178.

663 SMA, 203.

664 SMA, 307.

665 Bachelard 1983, 20.

666 Ibid., 8.

667 SMA, 307; Bachelard, 1983, 15.

*uppoutumatta syvälliseen uneksintaan tai muistelematta nuoruuteni onnellista aikaa. Sen ei tarvitse olla kotijokeni tai tuttu vesi. Tuntematon vesi tietää kaikki salaisuuteni. Samat muistot virtaavat kaikista lähteistä.*⁶⁶⁸

Vesielementti näyttää kantavan mielikuvissa yli ajan ja paikan ja sulauttavan muistot nyt-hetkeen. Yhdistämällä asioita keskenään vesi auttaa mielikuvitustamme ymmärtämään elämää ympärillämme. Se luo eräänlaisen kieliopin, jatkuvan linkityksen ja kuvien pehmeän liikkeen, joka vapauttaa uneksinnan kohteensa kahleista, Bachelard kirjoittaa.⁶⁶⁹ Veden ja sen kukkien äärellä hän kertoo itse ymmärtäneensä, kuinka unelmointi on jatkuvasti uudistuva universumi, kuin sulotuoksuinen hengitys, joka virtaa unelmoijaan.⁶⁷⁰ Inha näyttää kokevan samankaltaista haltioitumista, Pyhäjärven uintikokemuksia muistelllessaan hän käyttää omatekoista ilmaisua. *Ja ujuessaan Säkylän rannassa valkoisimmalla kirjoitushiekalla, jota melkoinen aalto uupumatta juovii, ujuessaan siinä lämpöisenä kesäpäivänä, hän tuntee sanomatonta onnea.*⁶⁷¹ Merellä keskikesän leutona päivänä kokemaansa hän kuvailee elämän hekumaksi. Hän jättää veneellään taakse kaupungin pölyt, nousee pienelle luodolle ja laskeutuu alasti vedenrajaan. *Aallon peittäessä ja taas hylätessä tuskin tiedän, milloin olen vedessä milloin ilmassa – –. Välkkyen vierivät sen (tuulen) edessä aallot, puoleksi valvoen, puoleksi uinailten, hapuilevat kuin sokeat kohtaamaansa rantaa, sivelevät kallioita ääneti, loiskahtavat vastaan sattuvassa lovessa ja raukeavat tyytyen uneen.*⁶⁷² Hetket katoavat Inhan mielestä ja hän vaipuu haaveilevan iäisyyden tunteeseen, haavat viihtyvät umpeen ja tuskainen sielu kohoaa autuuden maille. Toistamiseen hän kertoo tällaisista hetkistä, jotka tuntuvat merkinneen masennusta lievittävää ja samalla puhdistavaa ja uudestisyntyttävää rituaalia. Esimerkiksi Virttaan lähde herätti Inhassa mielikuvia, kuinka siinä uivan jäsenet menettäisivät *maallisen verevyytensä ja kirkastuisivat ja hän uimasta noustessaan nousisi Juortanin virrasta ja olisi uusi ihminen.*⁶⁷³ Tässä Juortanin eli Jordanin virta viittaa suoraan Jeesuksen kasteeseen ja veden uudestisyntyttävään kykyyn.

668 Bachelard 1983, 8.

669 Ibid., 12.

670 Ibid., 7.

671 SMA, 308.

672 Ibid., 254.

673 Ibid., 307.

* * *

Melankolisen ja kuolemaan kutsuvan veden Inha kohtaa edellä kuvatulla merimatalla, kun tyyni vedenpinta tuntuu paljastavan hänelle myös toiset kasvonsa. *Kuinka kammottavalta näyttää nyt tuo salattu syvyys, jonka reuna tässä vastaan kimaltelee. Melkein tahtoisin tästä kiveltäni sinne solahtaa, näine mielialoineni, ilman onnea ja kuitenkin onnellisena, kadota ja unohtua.*⁶⁷⁴ Neljästä elementistä vesi on melankolian elementti par excellence, Bachelard kirjoittaa. Vesi ruokkii alakuloa ja vesielementtiin yhdistetään voimakkaasti itsetuhoisia, kuoleman ja itsemurhan, mielikuvia.⁶⁷⁵ Vesi merkitsee kutsua kuolemaan myös Bachelardille hänen tulkittessaan runoilija Edgar Allan Poen vesiteemoja. Tyyni järvenpinta näyttäytyy noissa runoissa hänestä täydellisen, viimeisen unen valtakuntana.⁶⁷⁶

Inhan puhe umpeutuvista haavoista ja sielun tuskasta muistuttaa romantikkojen kuolemanvietin sävyttämää haaveilua, mutta myös myöhemmin Sigmund Freudin teksteissä jäsentyneitä näkemyksiä melankoliasta päättymättömänä suruna, menetyksen parantumattomana haavana. Freud näki melankolian patologisena kykenemättömyytenä irrottautua kadotetun rakkauden kaipuusta.⁶⁷⁷ Synkkämielisten ja kuolemahakuisten melankoliatulkintojen historia ulottuu aina antiikin Kreikan Hippokrateen (460–377 eaa) aikoihin, jolloin melankolia ymmärrettiin ruumiin nesteiden epätasapainona eli mustan (*kholé*) sapen (*melan*) liikatutannon aiheuttamana raskasmielisyytenä, eristäytymisenä ja toivottomuutena. Rinnalla on kulkenut toisenlainen näkemys, jota Aristoteles esitteli ensimmäisenä teoksessaan *Problemata* pohtiessaan kysymystä, miksi niin monet arvostetut filosofit, poliitikot, runoilijat tai taiteilijat näyttivät potevan tätä vaivaa. Heidi Northwood muistuttaa, että Aristoteles erotteli melankolisen temperamentin monia erilaisia asteita, joiden toisena ääripäänä olivat erityisen kylmän mustan sapen tylsistyttämät alakuloiset tyypit ja toisena kuumen mustan sapen provosoiman intohimon ja hillittömyyden vallassa, vihan ja halun ohjaamina elävät ihmiset. Näiden kahden väliin asettui Aristoteleen

674 Ibid., 254.

675 Bachelard 1983, 90.

676 Ibid., 65–66.

677 Freud 2005 (1917). Juha-Heikki Tihinen tarkastelee tutkimuksessaan Magnus Enckellin *Melankolia*-maalauksen (1895) melankoliaa Freud-lähtöisesti. Tihinen 2008, erit. 45–80.

mielestä kolmas, luova melankolia. Kaikilla tällaisen melankolisen mielenlaadun omaavilla Aristoteles näki olevan erityistä herkkyyttä ja inspiroituvaa syvämielteisyyttä.⁶⁷⁸ Aristoteleen määrittelemää kevyempää ja valoisampaa melankoliaa Bachelard kertoo kokevansa hiljaisen veden äärellä, siellä hän ei vaivu ahdistukseen vaan rauhalliseen ja tyyneen unelmointiin ja haaveiluun.⁶⁷⁹ Näihin tunteisiin häntä ohjaa juuri vesi. Sitä hän kuvailee ainoana elementtinä, joka voi nukkua ja yhä säilyttää kauneutensa; se voi seisahtua ja kuolla, mutta samalla kuvastaa koko ympäristöään.⁶⁸⁰

* * *

Veden arkkityypit kuljettavat Inhan teksteissä erilaisia merkityksiä, mutta ensisijaisesti se on tunteiden virittäjä. Vesi herättää niin levottomuutta kuin rauhoittaa, kirkastaa tai tummentaa ihmisen mielenmaisemaa. Sen kautta käsitellään elämän perustunteita, vihaa ja pelkoa sekä rohkeutta, onnellisuutta tai alakulon tiloja. Pauline von Bonsdorffin huomautuksen mukaan veden käsittämistä tunne-elämän metaforana perustelee se, että vesielementtiin liittyvä nestemäisyys on koko elementtiteorian perustava ainemuoto.⁶⁸¹ Vedestä tulee myös antropomorfisesti väritynyt olio, kuvittelun ja unelmoinnin syyttäjä, joka kutsuu sekä syvämielteisiin ajatuksiin että vastaa kirjoittajan kulloisiinkin mielenliikkeisiin. Pauhaavien koskivesien keskellä ihminen testaa uskoaan omiin voimiinsa, tyyneen järven pinta muuttuu ihmistä hellivästä hetkessä kuolemaan kutsuvaksi. Tässä vuoropuhelussa vesi toimii asioita toisiinsa yhdistelevänä ja sulauttavana elementtinä, Bachelardin osuin sanoin kuvien pehmeänä liikkeenä, joka johdattaa ihmistä tunnistamaan mielentilojaan ja ymmärtämään itseään. Inhan teksteissä jatkuvasti toistuvat viittaukset laineiden läikkeeseen, virran kuohuihin tai veden syvyyteen ovat luettavissa moniselitteisempinä kuin vain luontoympäristön kommentteina. Veden monimuotoisuus ja sen jatkuva muuntuvuus toimivat avaimina ihmismieleen. Samalla kun vesi kohdataan aistien välityksellä, sen myös koetaan puhuttelevan tunteiden kautta. Tätä Inha itse kommentoi suoraan kirjoittaessaan, kuinka ihminen luonnossa

678 Northwood 1998, verkkojulkaisu.

679 Bachelard 1983, 7.

680 Ibid., 55.

681 von Bonsdorff 2002, 276.

vaeltaessaan sirottelee ympärilleen mielialojaan ja kuinka lähtökohdaksi on lopulta ymmärrettävä ihminen itse, hänen tunne-elämänsä nousut ja laskut.⁶⁸²

3.2. Puro-valokuvaessee (1914–15, 1925)

Keskityn nyt yksityiskohtaisemmin vesielementin merkityksellistämiseen yhden rajatun aineistokokonaisuuden äärellä. Pehdyn Inhan myöhäistuotantona syntyneeseen *Puro*-valokuvaesseeeseen, joka sisältyy *Suomen maisemia* -kirjan toiseen painokseen. Valokuvat on otettu Virroilla Äijännevan Uskalinjoesta, jota Inha kuvasi pitkän tauon jälkeen runsaasti ja pitkäjaksoisesti. Vuosikymmen Uskalissa vietetyn ajan jälkeen Inha kokosi vuonna 1925 valokuvista 13-sivuisen, 19 kuvaa käsittävän valokuvaesseen *Puro*. Kutsun tätä kokonaisuutta valokuvaesseeeksi (*the photographic essay*), koska artikkelin yhteydessä on valokuvia poikkeuksellisen runsaasti verrattuna kirjan kokonaisilmeeseen. Lisäksi kuvat on taitettu usein suurikokoisina ja niihin on liitetty leipätekstistä kuvailevia fragmentteja, jotka sulauttavat valokuvien ja tekstin dialogia. Valokuville on pyritty antamaan tässä kokonaisuudessa itsenäisempi, enemmän kuin vain tekstiä kuvittava osa, mikä on yksi valokuvaesseele asetettu kriteeri. *Puro* edustaa W. J. T. Mitchellin esittelemää valokuvaesseeuotoa, johon liittyy runsaasti tekstiä verrattuna yleisimmin valokuvaesseeiksi määriteltuihin valokuvapainotteisiin julkaisuihin, esimerkiksi moniin valokuvakirjoihin.⁶⁸³ Artikkelin graafinen kokonaisilme oli oletettavasti ainakin osaksi Inhan suunnittelema, koska hän näytti merkinneen kuviin usein ehdotuksen niiden painokoosta ja laati kuviensa kuvatekstit.

Esseen kirjoitettu tarina kertoo minä-muodossa yksinäisestä ja alakuloisesta vaeltajasta, joka löytää kolkoksi kokemallaan suomaalla puron. Hän alkaa valokuvata puroa ja palaa sen luo yhä uudelleen. Runollisella kielellään Inha luo luontoympäristöä kuvaillen tarinan yksinäisen vaeltajan ja metsäpuron ystävydestä – romantiikan runsaasti käytetystä teemasta, jonka yhtenä esikuvana toimi saksalaisen Wilhelm Müllerin 1820 kirjoittama ja Franz Schubertin säveltämä *Die schöne Müllerin* -runosarja. Siinä puro lohduttaa onnettomasti rakastunutta ja lopulta veteen

682 SMA, 391.

683 Mitchell 1994, mm. 285–290.

hukuttautuvaa miestä.⁶⁸⁴ Inhan *Puro*-kertomus perustuu hänen omiin kokemuksiinsa ajasta, jonka hän vietti syksystä kevääseen 1914–15 perheystävänsä, professori Onni Tarjanteen kesäasunnolla lapsuutensa seuduilla, ”kotipitäjäni kaikkein kolkoimmalla nälkäperällä, jossa ei ole järviä, ei laaksoja, ei muuta kuin soita ja kankaita”.⁶⁸⁵ Teksti kuvailee aluksi syrjäseutua ja yksinäisyyttä ympärillä leviävän vetisen suomaan maisemissa:

*[R]ahkasammal ja raaka suomuta eivät tyytyneet enää laakeihin maihin, vaan yrittivät vallata kankaitakin ja kallioita, ja surunvoittoiset olivat vaeltajan mietteet hänen tallustellessaan pitkien ojain varsia suopursussa ja vaivaiskoivikossa, harvoin nähden mitään, johon huomio kiintyisi, joka saisi ajatuksen vilkkaammin liikkumaan. – – ainoat ihmisjäljet olivat yksitoikkoiset loppumattomat ojat, joilla oli aikomus vallata nämä autiot alat viljelykselle.*⁶⁸⁶

Ihminen on joutomaalla yhtä ympäristönsä kanssa, alakuloinen vaeltaja, joka tuntuu turhaan etsivän silmäänsä miellyttävää näkymää tai kumppania. Tekstin runsaat antropomorfit ilmaisut liittävät paikkaan romantiikan tapaan inhimillisiä, aluksi tummavireisiä sävyjä. Esimerkiksi suorahka hiipii *salavihkaa vanhimpiinkin hongikoihin, valmistaen patriarkoille jälkipolvetonta pään menoa.*⁶⁸⁷ Mökin kulmilla kulkija kiertelee nevan letoissa ja soistuvassa metsänreunassa, *johon se unteloin vesineen ei ollut jaksanut sen vertaa uomaa kaivaa, että olisi voinut pitää hongikon varpaat kuivina.*⁶⁸⁸ Tästä puropahasesta Inha luo tekstissään pelastajan, mielennostattajan, jonka kaartelua ja mutkia vaeltaja seuraa päivästä toiseen. Sen rannoilla hän kokee surumielisyyttään helpottavia mietiskelyhetkiä: yksinäisyyden ja alakulon keskellä lohdun antaa *vain puro, joka hyräili säveltään korven kainalossa ja tuon tuostakin käänsi askeleeni sinnepäin, myöhään syksyllä, talvella ja sitten jälleen keväällä.*⁶⁸⁹ Virtaavan veden solina ja liike elävöittävät suomaan pysähtyneisyyttä ja muistuttavat pimentyvän ja kylmenevän syksyn kolkoudessa elämän jatkuvuudesta.

684 Ajan suomalaisessa kirjallisuudessa purolla on myös monia rooleja, esimerkiksi Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* sen solina saa veljekset muuttamaan mieltänsä ratkaisevasti. Ks. aiheesta enemmän mm. Krogerus 2000.

685 SMA2, 387.

686 Ibid., 387–388.

687 Ibid., 388.

688 Ibid., 388.

689 Ibid., 388.

Rannalla istuja eläytyy niin veden olemukseen, että hän katselee talven lähestyessä *kaihomiehellä, kuinka jääpaarteet kasvoivat yhä enemmän toisiaan kohti, kunnes lopulta tapasivat toisensa ja virta lunta selkäänsä saatuaan vain salatulla solinallaan ilmaisi itsensä.*⁶⁹⁰ Talvi tuo tarinassa oman vaihtelunsa erakkona elävän elämään lumisten maisemien ja hiihtoretkien kautta. Kevään tullessa puron pauhu nousee tekstissä erityisesti mieltä kohottavaksi elementiksi. Inha kirjoittaa: *Tuossa pauhussa ja veden hyörinässä voisi istua vaikka kuinka kauan ja katsella vesikelloja ja viimeisiä jäätelejäkin –.*⁶⁹¹

Samalla kun pikku purosta muodostuu tekstissä masentuneen vaeltajan henkireikä, se myös innostaa valokuvaamaan. Ensimmäisen kerran Inha kertoo tarttuneensa suovaelluksillaan kameraan löytäessään nevalta häntä miellyttävän näkymän: tuoreen hangen keskellä virtaavan puron mustine vesineen ja puhtaine lumineen.⁶⁹² Hän seuraa kamerallaan virtaa, joka pakenee jäädyttävää pakkasta maan lämpöön. *Korpikuusen juurella sula raoitti silmiään raukeasti, ajatuksetta, kuin uneen vaipuva. Vielä kauemmin piti pieni koski puoliaan ja runsaan nuoskan lumisateen jälkeen tullessani sen partaalle se mustine vesineen ja puhtaine lumineen sytytti minut, niin että oikopäätä riensin kotia noutamaan valokuvauskoneeni.*⁶⁹³ Kevään saapuessa mustavalkoisiin otoksiin tallentuu tummanpuhuvaa puron pintaa, veden kierteitä ja vaahtoa, rantakivikkoa ja juurakoita sekä sortuneesta padosta purkautuvia pikkukosken kuohuja. Kuvaillessaan puron lohduttavaa hyräilyä ja kulkua läpi seudun Inha kertoo kantavansa usein mukanaan kameraa, *ja enimmäkseen sieltä ei tarvinnut tyhjänä miehenä kotia palata. Niin paljon erilaisia puolia puro matkallaan paljasti tästä yksitoikkoisesta metsästä, liittäen joka soppeen oman kareensa tai kiiltävän vesipintansa, rantainsa vaihtelevan kasvullisuuden, että sieltä aina oli jotain uutta löydettävää.*⁶⁹⁴ Valokuvaamista Inha perustelee ensinnäkin vesielementin kuvauksellisilla ominaisuuksilla, kuten sen pinnan heijastuksilla, mutta toisaalta myös pittoreskin maisemadiskurssin käsittein. Pikkupuro tuo vaihtelua yksitoikkoiseen metsämaisemaan ja luo katseelle monitasoisia polkuja, soppia ja kaaria.⁶⁹⁵

690 Ibid., 390.

691 Ibid., 397.

692 Ibid., 390.

693 Ibid., 390.

694 Ibid., 389–390.

695 Pittoreskin maisemadiskurssin sisällöistä tarkemmin tämän tutkimuksen luvussa I.

Lopulliseen artikkeliin valitun kuva-aineiston tuli Inhan mielestä sisältää vain kiinnostavia kohtia, mikä selittää osaksi sen, että kuvia on paikoin rajattu kirjan sivuille taitettaessa. Kustantajalle osoittamassaan kirjeessä Inha korosti, ettei lopputulos saanut olla kuivakiskoinen, mikä varmistettaisiin sillä, että kuvat painettaisiin verraten pieniksi ja jos niitä ottaisi hyvin paljon, niin niistä saisi ”vilkkaan ryydin”, joka herättäisi lukijan mielessä tunnelmia.⁶⁹⁶ Valokuvien tehtäväksi asettuu näin affektiivinen suostuttelu, kirjoitetun tarinan värittäminen eli ryydittäminen. Tällainen valokuvaan liitetty näkemys elää edelleen käytännön lehtityössä ja kuvajournalismin tutkimuksessa. Samankaltaisin argumentein kuvailevat asiaa esimerkiksi Janne Seppänen ja Esa Väliverronen tutkiessaan sanomalehtien kuvankäyttöä biodiversiteettiä käsittelevien artikkeleiden yhteydessä. Jäsentäessään valokuvalle asettuvia tehtäviä he korostavat erityisesti valokuvan tarjoamia mahdollisuuksia affektiivisiin panostuksiin. ”Kuvat herättävät tunteita ja tuntemuksia, jotka eivät taivu kielellisiksi ilmaisuiksi, ainakaan kovin helposti. Näillä affekteilla saattaa olla ratkaiseva merkitys sen kannalta, miten koko jutun merkitykset lukijan päässä muotoutuvat.” Seppänen ja Väliverronen ehdottavat, että kuvitetun lehtitekstin kohdalla olisi parempi puhua jutun kokemisesta kuin sen lukemisesta.⁶⁹⁷ Kuvan ja sanan vuorovaikutusta lähinnä kirjallisuuden ja kuvataiteen sisällä tutkinut Kai Mikkonen varoo kuvan näin suoraa kytkentää affekteihin. Käsitellessään kuvan erityisasemaa verrattuna verbaaliseen kieleen ja muuhun representaatioon hän luettelee kuvaan liitettyinä ominaisuuksina merkitsemistävän avoimuuden ja asteikottomuuden tai mielikuvat välittömästä yhteydestä luontoon, ruumiiseen tai kulttuurin ulkopuoliseen. Viimemainittu viittaa erityisesti taidehistorian tuntemaan *ut pictura poesis* -perinteeseen, joka perustuu illuusion kuvasta luonnollisena merkinä ja jota myös runouden tuli noudattaa.⁶⁹⁸

Puro-artikkelin kaikki valokuvat on varustettu muusta kirjan materiaalista poikkeavilla kuvateksteillä. Kun kuvatekstit esittelevät yleensä lyhyesti vain kuvauspaikan, ne on tässä artikkelissa sijoitettu lainausmerkkeihin pitempinä otoksina

696 Mäkinen 1988, 351.

697 Seppänen 2006, 160–163. Seppänen ja Väliverronen tukeutuvat tutkimuksessaan mm. Gunther Kressin ja Theo van Leeuwen ajatuksiin valokuvan lukemisesta. Kress, Leeuwen 1996, erit. 31.

698 Mikkonen 2005, passim, erit. 17, 29. Totean, että tämänkaltainen kuvien tekstitys tekee Inhan artikkelista eräänlaisen tiennäyttäjän, vaikka tässä tutkimuksessa en muuten puutu Inhan tekijyyteen tai hänen tuotantonsa laatuun tai vaikuttavuuteen.

leipätekstistä. Tekstien fragmentaarisuutta korostetaan tekstipätkien alkuun ja loppuun kirjatuihlla kolmella pisteellä esimerkiksi: *...virtaa leveältä yli maantienkin....*

Kyseinen muoto sävyttää kuvatekstejä poeettisiksi, *ekfrasiksen* kaltaisiksi. Niissä on luettavissa tuon antiikissa syntyneen, klassisen kirjoitustavan pyrkimys tuoda lyhyesti kuvattu tapahtuma elävänä lukijan mieleen ja tehdä häneen samalla mahdollisimman suuri vaikutus.⁶⁹⁹

Seuraavassa käyn läpi Inhan yhden sivun ja kuuden aukeaman mittaisen esseän keskittyen sen kuvatekstien tarjoamaan kertomukseen.

Aloitussivun kuva *Soistuvaa hongikkoa* on auringon sivuvalossa kylpevää hongan runkoa ja nuorta männikköä esittelevä metsäotos. Verrattuna artikkelin muihin valokuviin tämä otos on tunnelmaltaan valoisa ja se muistuttaa muodoltaan sekä sisällöltään artikkelin päättävää kuvaa, jossa yleiskuvassa tyynen metsälammen pintaan heijastuvat aurinkoiset männyt. **Ensimmäisellä aukeamalla** alkavat talviset kuvat, joita on enemmistö, 11 kappaletta. ”*Se seutu ei ollut ilahduttava...*” näyttää kalvaassa yleiskuvassa suossa kulkevan, rannoiltaan lumisen pysähtyneen veden. Alla puro jatkaa lähikuvassa läpi rämeikön kapeampana virtana kuvatekstin kertoessa: ”*Metsän suojaan päästyään se tapasi hieman kaltevampaa maata...*” Aukeaman toisen sivun korkuisen, kapeaksi pystykuvaksi rajatun lumimaiseman kohdalla viitataan yhä veden liikkeeseen: ”*...mikä siinä matkasi etäistä päämääräänsä kohti*”, joki erottuu kuvassa enää kapeana, huuruksena kosteikkona. **Toisella aukeamalla** kerrotaan ”*Pienen virran rannalla istuin joskus iltahämymyssä...*” kuvasta, jossa kamera on kääntynyt jäiden reunustaman veden kuvioimaa maata kohti. Alemmassa otoksessa kamera nousee alavaan yleiskuvaan ”*...meitä piirittääkin joka puolella loppumaton vesistö...*”. Vasemman sivun lähikuvassa puron yllä kaartuvat kuusen rungot ja oksisto ja näkymää luonnehditaan: ”*corpikuusen juurella sula raoitti raukeasti silmäänsä kuin uneen vaipuva...*”. Alla yleiskuvassa nähdään kuinka vesi ”*...virtaa leveältä yli maantienkin...*”. **Kolmannen aukeaman** aloittavan lumisen talvimaiseman on tarkoitus näyttää, kuinka ”*..tie häipyi sinne hohtavaan tarumaiseen epämääräisyyteen*” ja vieressä koko sivun kuvassa on ”*pieni koski runsaan lumisateen jälkeen*”.

699 Ekfrasiksen laaja esittely sisältyy mm. Kai Mikkosen tutkimukseen, Mikkonen 2005, erit. 262–292.

Neljännellä aukeamalla kevät alkaa saapua kuvateksteissä: ensimmäinen otos pieneen kalliokumpareeseen ilmestyneistä pälvistä saa nimen ”*Kevään kevät*” ja alla laaja yleiskuva vielä lumiseen maisemaan levittäytyvästä tulvasta kuvailee, kuinka vesi ”...*pyyhkäisee mukaansa professorin padon...*”. Vasemmalla sivulla on kaksi tiukkaan rajattua lähiotosta kevävirrasta, jossa nähdään ”...*hirmuisia aaltoja, kauheita juurakoita...*” tai jossa ”*virta raukesi syvään hautaan...*”. **Viidennen aukeaman** ensimmäisessä, yli puolen sivun kuvassa tulvan rikkoman padon pikkukoski on pantu puhumaan: ”*Insinöörikin kävi ja sanoi: ei tuosta mihinkään, liian vähän vettä ja putousta, niinpä soittelenkin tässä vain kevätilan ratoksi...*”. Vereisessä vaakakuvassa ”...*vaahto lepää mustankiiltävällä korpivedellä...*” ja alla toisessa lähiotoksessa vastavaloon kuvattu tumma vesi ”...*tempautuu uuteen nieluun...*”. **Kuudennella aukeamalla** on yli puolensivun kokoisena jälleen lähikuva vaahtoilevasta vedestä jota kuvaillaan ”...*se oli minusta kaunis pikku niva...*”, ja kuvien tarinan sulkee aloitukseen vertautuva yleiskuva veteen heijastuvasta mäntymetsästä auringonpaisteessa, jossa näkyvät ”...*kookkaat hongat tyynessä juhllisuudessaan...*”.

Kuvateksteillä on *Puro*-artikkelissa valokuvien lukemista vahvasti ohjaava asema.⁷⁰⁰ Erityisen muotonsa kautta ne vahvistavat kokonaisuuden valokuvaesseen kaltaisuutta. Poeettiset tekstifragmentit painottavat kuvien ja sanojen kiinteää, rinnakkaista lukemista. Ne vaikuttavat tavoittelevan ekfrasiksen tavoin asemaa kuvan eräänlaisessa kehyksessä, jossa ne, Kai Mikkosen sanoin, samanaikaisesti kokisivat ja kertoisivat kuvaa sen sisältä käsin ja toisaalta tulkitsisivat ja kuvaisivat sitä ulkoapäin.⁷⁰¹ Tunteita ja tunnelmia käsittelevän leipätekstin ohella fragmentaariset lainaukset nivovat valokuvat tekstin asenteeseen: ne on asetettu jatkamaan leipätekstissä tapahtuvaa veden kuvittelua. Näen tämänkaltaisen vahvan sidoksen eräänlaisena kytkentänä tai kontrollina, joita ranskalainen filosofi Roland Barthes esittelee *Kuvan retoriikka* -artikkelissaan. Barthes kommentoi tekijän valovaa asennetta kuvaan ja tämän

700 Kuvatekstien määräävä asema valokuvien sisällön lukemisessa ja tulkinnassa tuli ilmi muun muassa Elina Heikkilän väitöstutkimuksessa. Heikkilä puhuu siitä, kuinka kuvateksti kehystää kuvatilanteen. Heikkilä 2006.

701 Mikkonen 2005, 283. Tässä merkityksessä Mikkonen viittaa ekfrasiksella Jacques Derridan *parergon*-käsitteeseen. Se kuvaa taideteosta määrittävää puutetta, joka ei ole teoksen sisällä muttei sen ulkopuolellakaan. Se on teoksen olennainen lisä, joka kommentoi kuvan keskeistä sisältöä ja ohjaa katseen näkökulmaa.

valokuvan lukemistapoja ohjaavaa otetta. Inhan valokuvaesseeissä on mielestäni nähtävissä vahvasti Barthesin määrittelemä tekstin repressiivinen, tukahduttava suhde valokuvan merkitysten vapauteen.⁷⁰² Minulle tekstistä tulee tässä yhteydessä barthesilainen loisiviesti, jonka tehtävänä on konnotoida kuvaa, soluttaa siihen erilaisia tekijälle mieluisia merkityksiä. Haluan lukea toisin tarinan, jonka kirjoittaja on vuosikymmen myöhemmin luonut suovaelluksistaan ottamille kuvilleen. Haluan itselleni oikeuden sanallistaa valokuvat, vaikka tunnustan samalla sortuvani yhtä lailla Barthesin kuvailemaan sanalliseen provokaatioon: valokuvien sublimointiin, patetisointiin tai järkeistämiseen.⁷⁰³

3.3. Valokuvien kertomaa melankoliaa

Seuraavassa tarjoan oman luentaehdotukseni Inhan esseen valokuvista. Vaikka perustan kertomukseni myös Inhan elämänvaiheisiin, korostan, että en luo tässä biografista kertomusta enkä väitä tulkitsevani valokuvaajan omia intentioita. Esittelen tutkimusaineistostani nousevan tarinan, johon liittyvät niin Inhan elämäkertatiedot kuin minun valokuvia katsova ymmärrykseni. Kuvien lukemistani ohjaa tieto siitä, että Inha kärsi tuona talvena syvästä masennuksesta. Hän oli kokenut ennen syrjäseudulle vetäytymistään voimakkaita mieliala- ja mielentasapainon vaihteluita ja joutui niiden vuoksi ensimmäisen kerran hoitoon Pitkäniemen mielisairaalaan vuonna 1905. Nuoresta pitäen Inhaa oli pidetty herkkänä ja poikkeuksellisena persoonana. Esimerkiksi kirjailija Aino Kallas (1878–1956) kuvaili nuoruudenystävänsä päiväkirjassaan muista ihmisistä erottuvana taiteilijana, jolla oli älykkäät silmät ja melankoliset suun piirteet.⁷⁰⁴ Kallaksen mielestä tässä originaalissa karaktäärissä yhdistyivät yleisistä tavoista piittaamaton poikamaisuus ja voimakas raskasmielisyys.⁷⁰⁵ Yhteisissä keskusteluissa oli käsitelty muun muassa pettymyksiä ja yksinäisyyttä, ja Kallas lainaa lyhyen sananvaihdon päiväkirjaansa kuin vahvistaakseen näitä luonnehdintojaan. Kun Kallas oli kertonut rakastavansa

702 Barthes 1986 (1964), 79. Barthesin jakoa konnotaatioon ja denotaatioon on käsitelty kriittisesti mm. W. J. T. Mitchell 1994, erit. 284–285.

703 Roland Barthes puhuu valokuvan alisteisesta asemasta tekstiin nähden myös *Sanoma valokuvassa* -artikkelissaan. Barthes 1986, erit. 130–131.

704 Kallas 1978a (1952), 97.

705 Ibid., 98–99.

yksinäisyyttä, Inha totesi yksikantaisesti: "Niin, mutta kun on aina niin yksin."⁷⁰⁶ Samankaltaisia ajatuksia välitti myös Inhan luokkatoveri tämän hautajaisissa muistellessaan Inhan tunteneen elämän kosketuksen usein niin kipeänä, etteivät muut nuoret kyenneet ymmärtämään häntä.⁷⁰⁷

Inhan elämänvaiheista kirjoittanut Tuomo-Juhani Vuorenmaa näkee vuonna 1905 tapahtuneen mielenjärkkymisen syinä myös ajan yhteiskunnallisen rauhattomuuden ja poliittiset erimielisyydet, joiden keskelle Inha joutui vastentahtoisesti. Samalla kun Inha työskenteli *Uuden Suomettaren* toimittajana ja jakoi lehden vanhasuomalaisen kannan, hän toimitti sosialistisiin aatteisiin vähitellen kiinnostuvan Väinö Wallinin kanssa *Kyläkirjaston Kuvalehteä*. Tilanne oli Inhalle sietämätön. ”Ympäriällä riehuvat poliittiset ristiriidat heijastuivat välittöminä hänen yliherkässä mielessään”, Vuorenmaa kuvailee.⁷⁰⁸ Myös Inhan tuntenut toimittajakollega Niilo Liekka korostaa Inhan muistelmatekstissä tämän puolueettomuutta. Inhalla puuttui Liekan mukaan J. V. Snellmanin peräänkuuluttama ”poliittinen passioni”.⁷⁰⁹ Inha sanoutui irti *Kyläkirjaston Kuvalehden* toimittamisesta 1901 ja pyysi vuoden virkavapautta sanomalehtityöstään 1905. Pitkäniemen mielisairaalaan hän joutui Nokian matkallaan pelästyessään niin hysteerisesti ukossadetta, että isäntäväki toimitti vieraansa hoitoon. Siltä matkalta Inhan mieli ei koskaan toipunut. Hän kierteli veljiensä perheissä ja vetäytyi yhä enemmän omiin oloihinsa. Väinö-veli (1857–1938) otti kotiinsa sairastuneen Inhan, jonka vaikea masennus vei kuitenkin helsinkiläiseen Kammion sairaskotiin seuraavana vuonna. Loppuvuodesta Inha pääsi toisen veljensä, Uskon, luokse asumaan. Surumielisyys ja synkkyys sekä mielen ailahtelut näkyvät myös Inhan teksteissä, kuten *Suomen maisemia-* tai *Kalevalan laulumaillo-* kirjoissa. Inha etääntyi muista ihmisistä, erakoitui ja hakeutui asumaan yksin syrjäseuduille, mistä piti yhteyttä läheisiinsä lähinnä kirjeitse.

Yksi Inhan pakopaikoista oli *Puro*-valokuvaesseen tapahtumapaikka, Virroilla Uskalinjoen seuduilla sijaitseva Äijännevan mökki. Sinne hän muutti mukanaan kirjoituskone, kamera ja luuttu, jonka säestämä surumielinen laulu kuului usein

706 Ibid., 99.

707 Tuntemattoman luokkatoverin hautajaispuhe 9.4.1930. Sit. Vuorenmaa 1981, 12. Nuoren Inhan surumielisyyttä saattoi osaltaan lisätä pojalle rakkaan isän kuolema lukioaikana.

708 Vuorenmaa 1981, 34.

709 Liekka 1994, 15.

talosta.⁷¹⁰ Inhan masentuneisuudesta kertoo se, ettei häneltä ilmestynyt vuonna 1915 yhtään käännöstä tai toimitettua kirjaa, vaikka hän yleensä työskenteli kovalla tahdilla julkaisten ainakin pari kolme kirjaa vuodessa. Alakuloa saattoi vahvistaa kesällä puhjennut ensimmäinen maailmansota ja läheisen menetys; Inhan nuoruuden tärkeä tuki ja opettaja Arvid Genetz oli kuollut toukokuussa. Lähiseudun kyläläiset suhtautuivat aluksi epäluuloisesti eristyksissään elävään Inhaan. Maija Lehtinen haastatteli 1990 äijännevalaista Aune Ylimystä, joka lapsena kävi lämmittämässä Inhan asuttamaa taloa sen isäntävälle. Inhaa hän ei tavannut mutta muisti hyvin kyläläisten kommentit: ”[J]otkut ensialkuun meinasivat, ettei se ole järjellään, kun niin toisista ittensä erillään piti, paljon käveli ja kulki ja otti talvellakin kuvia. Ensin pidettiin kummallisena, mutta sitten se muuttu, kun ei Inha mitään häiriötä koskaan kenellekään halunnut tehdä. Ei sitä tarvinnut pelätä.”⁷¹¹

Mielenjärkkymisensä jälkeen 1905 Inha valokuvasi luontonäkymiä mainittavammin vasta vuonna 1913 viettäessään pitkästä aikaa kesälomaa Padasjoella. Vuorenmaa on arvellut, että Inha saattoi siellä monen vuoden sairastelun ja työskentelyn jälkeen vaeltaa taas luonnossa ja palata tutuille seuduilleen.⁷¹² Metsäisten järvimaisemien valokuvaaminen tapahtui omasta mielihalusta ilman ulkoista tilausta tai työhön liittyviä odotuksia. Tuolloin Inha kohtasi metsäkoneiden raiskaamat tutut maisemat. Tämän metsänhävityksen keskellä kokemistaan tunnelmista hän kirjoitti edellisessä luvussa II käsitellyn *Sortunut sävel* -artikkelin. Padasjoen maisemissa hän valokuvasi vielä enimmäkseen laajoja järvinäkymiä, mutta Uskalinjoella hän keskittyi kamerallaan lähiluonnon yksityiskohtiin, ennen kaikkea metsäpuron matkaan läpi pimeimpien vuodenaikojen.

Puro-valokuvien keskeisiksi aiheiksi muodostuvat näkemykseni mukaan vesielementin erilaiset surumieliset esitykset. Tässä viittaan myös julkaisun ulkopuolelle jätettyihin otoksiin, joista olen poiminut tutkimusaineistokseni 15 kuvaa. Niiden aiheena toistuu vielä esseemateriaalia vahvemmin tumma ja synkkä vedenpinta. Samoin jo artikkelin alun luminäkymiin liittyy silmissäni raskasmielisyttä ja kuolemanläheisyyttä juuri melankolian perusvärisen, mustan, ja

710 Tarjanne, Soina 17.4.1978. Sit. Vuorenmaa 1981, 38.

711 Lehtinen 1990, 12.

712 Vuorenmaa 1981, 37–38.

kuuran pysäyttämän veden muodossa.⁷¹³ Esseen kuvista suurin osa on otettu kevättalvella tai keväällä, kun vesi peittää lähes koko seudun ja virtaa läpi rämeikön muodostaen ympäriinsä pyörteitä, suvanteita ja pieniä koskia. Kamera kääntyy useimmiten kohti maata veden, lumen ja jään mittelyyn. Taivas rajautuu pois ja valo vaientuu pilviverhojen harmauteen niin, että vedenpinta tuntuu heijastavan enemmänkin maasta nousevaa pimeyttä – samaa syvyyttä, joka niin kutsuvasti näyttäytyi Inhalle myös kesäisen veden tyyneydessä.

Puromaisemissa vaeltanutta, surumielistä itseään Inha lohduttaa kirjoittamalla: “Istun ja kuuntelen ja kaiken aikaa mieleni vahvistuu ja voimistuu ja käyn taas rohkeasti ja reippaasti tulevia kohtaloita kohti.”⁷¹⁴ Tekstin vakuuttelu ei pyyhi pois tunnistamaani valokuvien tummavireisyyttä. Vaikka leipäteksti kuvailee keväisen veden mielialaa nostattavaa vaikutusta, se ei ole minusta läsnä artikkelin mustavalkoisissa otoksissa. Enemmänkin ne muistuttavat edelleen melankolian vuodenaikaa, syksyä. Näin myös kevät kuvittuu valokuvien kertomuksessa kaihoisan surumielisyyden verhoamana. Katsoessani laajempaa, myös julkaisematonta kuvamateriaalia, joka on varmasti ollut myös Inhan silmien alla esseetä koostettaessa, vaikuttaa yhä vahvemmin siltä, kuin hiljaa valuva virta tai sen pyörteet olisivat vesiolemuksellaan imeneet rannalla kulkijaa alas kohti melankolian peruselementtiä, maata. Otos otoksen jälkeen vaeltaja tallentaa suomaassa kulkevaa veden pintaa. Hän pyrkii vangitsemaan sen muuntumista, hetken levollisen pyörähdyksen ja pian taas alkavan virran, mutta valokuvissa vesi näyttää minusta enimmäkseen pysähtyneeltä ja raskaalta, pohjattomaan tummuuteen vajoavalta. Tuntuu kuin se edustaisi maan uumenista nousevaa Tuonelan virtaa tai kuvaisi melankolian myyttisiä ruumiin nesteitä. Soistuneen metsänpohjan virta on näissä valokuvissa kuin melankolian arkkikuva, joka tuntuu kantavan mukanaan kaikkia maailman murheita.

Poimin esimerkiksi esseen viimeisen vesikuvan, kuudennen aukeaman kevättä kuvittavan otoksen, jonka kuvateksti kertoo “...*se oli minusta kaunis pikku niva...*”. Tulkitsen kuvan taitollisen sijoittelunsa ja kokonsa kautta yhdeksi esseen pääkuvaksi,

713 Lumeen yhdistyvät kuoleman ja ikuisuuden teemat on suomalaisessa maalaustaiteessa nostettu esiin aina maisemamaalari Werner Holmbergin 1850-luvun talvimaisemista asti. Ks. esim. Reitala 1986; Lähteenmäki 1992. Talviaiheesta suomalaisessa kaunokirjallisuudessa ks. esim. Sihvo 1992.

714 SMA2, 397.

jonka myötä lukija-katsoja jättää hyvästit tarinan päähenkilölle, metsäpurolle.⁷¹⁵ Kuva esittää kuplien ja vaahdon peittelemää puroa, joka laskee mataliin pyörteisiin. Valokuvaaja on ottanut kuvan alhaalta, läheltä veden pintaa niin, että niva täyttää lähes puolet kuva-alasta. Vasemmalla pilkistävän vastarannan risukon takaa näkyy puron mutkaa ja taustalla seisoo soistuvaa, kitukasvuista pusikkoa ja nuoria koivuja. Vuodenaika vaikuttaa keväältä tai myöhäissyksyltä, koska lehtiä ei ole puissa ja maa näyttää paljaalta. Valaistus on pehmeän, pilvisen päivän myötävalo. Tämän näkymän valokuvaamista Inha itse perustelee leipätekstissä: “*Mutta se oli minusta kaunis pikku niva ja sukkelaan sain valokuvauskoneeni käsiini ja olin vain harmissani siitä, kun en saanut värejäkin*”.⁷¹⁶ Minun silmissäni valokuva tästä vesinäköymästä vaikuttaa kirjan sivulla arkielä, en kutsuisi sitä kauniiksi. Katseeni ei löydä kuvasta kiintopistettä, ja se pysähtyy yhtenäisen tunkkaiseen ja pimeään takametsään. Vesi näyttää paksulta ja likaiselta ja sen päällä kupliva vaahto tuo mieleeni lähinnä viemäripäästöt, koska nivan vaahtoa synnyttävä veden liike ei välity kuvassa. Puron vastaranta leviää savisena hetteikkönä ja pilvipäivän tasavalo latistaa näkymää.

3.4. Veden valokuvallistaminen, moniaistisuuden kuvittelu ja valokuvan kajahtelu

Käsitykseni on, että metsäpuuro ei niinkään vedonnut rannalla istujaan visuaalisten, silmännähtävien ominaisuuksiensa vuoksi, kuin moniaistisena kokemuksena: liikkeellään, tuoksuillaan, äänillään – koko vesielementaarisella olemuksellaan. Tätä perustelevat osin Inhan kirjoituksen haju-, tunto- ja kuuloaistia korostavat muistikuvat. Hän kirjoittaa, kuinka hyvälle tuntuu jälleen putoavan veden kostea tuoksu⁷¹⁷ ja muistelee auringon lämpöä ja kevätilman hivelevää leutoutta. Vielä hän kuuntelee puron solinaa ja kuvailee, kuinka asettuu veden äärellä aivan matalaksi nähdäkseen kaikki puron liikkeet. Palaan nyt edellisissä luvuissa käsittelemääni valokuvan ja moniaistisen kokemuksen suhteeseen. Viittasin Ismo Kajanderin tekstiin, jossa hän kuvasi Inhan luontomaisemakuvien herättäneen hänessä aineellisuuden ja

715 Jostain syystä tämä kuva on jätetty pois *Suomen maisemia* -kirjan laajennetusta ja muutetusta 3. painoksesta 1988. Alkuperäinen vedos kuvasta sisältyy kyllä Suomen valokuvataiteen museon WSOY:n kokoelmiin (d_2005_132_V1_315), joten kuva olisi ollut käytettävissä uusintapainosta tehtäessä. Kirjaan painetussa versiossa kuvaa on rajattu aavistuksen verran molemmista pystyreunoista.

716 SMA2, 398.

717 Ibid., 497.

kuuloaistin kaltaisia tuntemuksia. Samalla kerroin, kuinka Inhan immerssiiviset lähikuvat nostivat mieleeni muistoja metsän tunto- ja hajuaistimuksista. Väitän, että tämänkaltainen valokuvien lukemistapa edellyttää katsojalta omakohtaisia kokemuksia valokuvallistetusta tilanteesta. Hän on joskus seissyt kuohuvan veden äärellä, kuullut sen kohinan, tuntenut veden roiskeet ihollaan tai haistanut metsän tuoksua, kuten Inha suopuron rannalla. Valokuvasta tulee näin merkityksellistä, jonka tulkitsemista ohjaa katsojan elementaarinen ja kokonaisvaltainen maailmassa olemisen kokemus. Maailma ei tule vain nähdyksi, se ei ole vain havaintojemme objekti, vaan kuten Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa, se on luonnollinen ympäristömme ja kaikkien ajatustemme ja havaintojemme kenttä.⁷¹⁸ Kyse on näkemisen, aistimisen ja maailmassa olemisen yhteen nivoutumisesta, jota Merleau-Ponty kuvaa muun muassa esseessään *Silmä ja mieli (L'Oeil et l'esprit)*. Sen mukaan ruumiimme on sekä näkevä että näkyvä ja maailmassa olemisemme on koskevana ja kosketettuna, aistivana ja aistittuna elämistä. Näkyvänä ja liikkuvana ruumiimme kuuluu olioiden joukkoon, se on yksi niistä, se on osa maailmaa.⁷¹⁹ Näkeminen tapahtuu maailmassa kokonaisvaltaisesti, "kun ruumis näkee ja liikkuu, se pitää muut oliot kehässä ympärillään, ne ovat ihmisen liitännäisenä tai jatkeena, ne ovat painuneet hänen lihaansa, ne ovat osana hänen täyttää määrittymistään, koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin hänen ruumiinsa".⁷²⁰

Inhan katsellessa *Pikku niva* -kuvaa tai Kajanderin ihaillessa Inhan koskiotoksia heidän voi sanoa Merleau-Pontya lainaten näkevän noiden *valokuvien myötä*, niiden *kanssa*.⁷²¹ Tämä katsomiseen liittyvä käänne, kuvittelun ja mielikuvien sulautuminen valokuvan näkemiseen, muistuttaa minusta Gaston Bachelardin esittelemää poeettisen kuvan kohtaamista, jossa katsojasta tulee myös osallinen, kuvan tekijä. Bachelard tarkastelee lähinnä runouden synnyttämiä mielikuvia, mutta minusta hänen perusajatuksensa ovat sovellettavissa valokuvan katsomiseen ja valokuvan kanssa kuvittelemiseen. Bachelard haluaa antautua nautinnolle ja tempautua kuvan nostattamaan onneen ja siksi hän suostuu ottamaan tarkasteltavakseen vain onnellisia kuvia, kuvia jotka kutsuvat häntä itseään. "[V]ilpitön, pieni ihailun hyökky on aina tarpeen, jotta lukija voi korjata poeettisesta kuvasta saatavan fenomenologisen voiton.

718 Merleau-Ponty 2002 (1945), xi–xii.

719 Merleau-Ponty 1993 (1961/1945), 22.

720 Ibid., 22.

721 Ibid., 25.

Pienikin annos kriittisyyttä katkaisee ihailun asettamalla sielun toiselle sijalle, mikä tuhoaa kuvittelun alkukantaisuuden. Ihailu ylittää kontemplatiivisen asenteen passiivisuuden; se saa lukemisen riemun näyttämään kirjoittamisen riemun heijastumalta, ikään kuin lukija olisi kirjailijan haamu.⁷²² Bachelardia lukien totean, että myös valokuvan kohdalla ratkaiseva on katsojan asenne: kriittinen tarkastelu sulkee ovet valokuvan myötälukemiselta.

Bachelard puhuu poeettisen kuvan ja näkymän *kajahtelusta* (*retentissement*) vastakohtana tavanomaiselle *vastakaiulle* (*résonance*). "Vastakaikut hajaantuvat eri tasoille, joilla elämme maailmassa: kajahtelu taas kutsuu meitä oman olemassaolomme syventämiseen. Vastakaiku on runouden kuulemista, kajahtelu on sen sanomista, omaksi ottamista. Kajahtelu saa aikaan käänteen olemisessa. Tuntuu kuin runoilijan oleminen olisi meidän olemistamme." Poeettisen kuvan äärellä katsoja tuntee poeettisen voiman kohoavan itsessään naiivilla tavalla. Kyse ei ole ajattelusta vaan kuvittelusta, antautumisesta kuvan vietäväksi. Kajahtelu tapahtuu heti kuvan ensikohtaamisessa; ennen kuin kuva liikuttaa pintaa, se on koskettanut syvyyksiä, Bachelard kirjoittaa.⁷²³ Kuvan ja katsojan kohtaamista kommentoi samansuuntaisesti myös Merleau-Ponty pohtiessaan Paul Cézannen maalausta: "Laatu, valo, väri, syvyys, jotka ovat tuossa edessämme, ovat siinä vain koska ne tavoittavat vastakaikunsa ruumiissamme, koska se ottaa ne vastaan."⁷²⁴

Lähtökohtana edellä esitellyt kajahtelun ja vastakaipun ideat ehdotan *Puro*-esseen valokuvien katsomistapahtumasta seuraavaa. Samalla hetkellä kun Inha palaa kymmenen vuoden takaisten puro-valokuviansa äärelle valmistellessaan *Suomen maisemia* -kirjansa toista painosta, kuvat jo kajahtelevat hänessä herätellen mieleen painuneita, osin torjuttuja muistikuvia. Tällaisessa tilanteessa korostuu valokuvan noema, kuvasta tulee enemmän kuin kaksiulotteinen, mustavalkoinen vedos. Kuten Merleau-Ponty toteaa, aineellisuutensa tukemana se säteilee samalla lailla aineelliseen ympäristöönsä katkomatta koskaan siihen ulottuvia salaisia siteitään. Tässä voi nähdä yhteyksiä luvussa II esittelemääni Harri Laakson valokuvan indeksisyyden tulkintaan. Laaksohan korosti indeksisyyden kuljettavan mukanaan myös silmin näkymättömiä

722 Bachelard 2003 (1957), 49.

723 Ibid., 42–43.

724 Merleau-Ponty 1993 (1961/1945), 24.

tekijöitä, kuten katsojan mielessä säilyneitä muistikuvia.⁷²⁵ Tällaisia valokuvien esiin kutsumien mielikuvien merkityksiä Merleau-Ponty kommentoi kirjoittaessaan, kuinka “kuvitteellinen maailma on paljon lähempänä ja paljon kauempana kuin todellinen maailma. Se on lähempänä, koska se on elämän kuvio ruumiissamme, elämän ydin tai lihallinen kääntöpuoli –”.⁷²⁶ Metsäpuron rannalla tapahtunut kokonaisvaltainen maailmassa oleminen ei siirry sellaisenaan valokuvaan, mutta valokuva tarjoaa vastakaipun ja kajahtelun mahdollisuuden. Valokuva ei ole itsessään moniaistinen, mutta sen myötä katsoja voi nähdä enemmän, lähemmäksi tai kauemmaksi kuvittelujensa ja unelmointinsa kannattelemana. Vain katsojan mielikuvien kautta, ja hänen kuvittelukykyensä rajoissa, valokuva synnyttää synnergisiä tuntemuksia.

Palaan Inhan *Pikku niva* -kuvaan ja huomaan, että en ole antautunut sen kohdalla kuvan poeettiselle kutsulle. Kriittisen katseeni lannistamana kuva ei saa mahdollisuutta kajahtella minussa, vaan jää minulle mitänsanomattomaksi mustavalkovedokseksi arkisesta pikkupurosta.

3.5. Melankolian väistöliike ja valokuvallistaminen fenomenologisena reduktiona

Edellä korostin *Puro*-valokuvissa läsnä olevaa melankolista perusvirettä. Tämä valokuvien luenta vertautuu Inhan kymmenen vuotta valokuvien ottamisen jälkeen julkaistuun tekstiin. Kirjoitus painottuu esittelemään vaeltajan alakulon voittavia kevättunnelmia, jotka syntyvät puroa seuratessa ja jotka tekijä pyrkii siirtämään kuvatekstien kautta myös valokuviin. Mielestäni tämä leipätekstin sävy tekee siitä tekijää itseään terapoivan kertomuksen. Löydän siinä yhteneväisyyttä Michael Ann Hollyn artikkeliin, joka tulkitsee tarinankerronnan päämotiiviksi menetyksen pelon.⁷²⁷ Hän viittaa Maurice Blanchot'on, joka näkee kirjoittamisen kauhun synnyttämänä tekona ja jolle kirjoittaminen merkitsee aina etääntymistä puhtaasta fenomenologisesta kokemuksesta. Ehdotan, että valokuvaaja pyrkii *Puro*-artikkelin tekstiosuudessa irrottautumaan muistoistaan, joita suopuron kymmenen vuoden takaiset, tummatunteiset valokuvat nostattivat hänen mielessään. Eräänlaisena

725 Laakso 2003, erit. 127–130.

726 Merleau-Ponty, 1993 (1961/1945), 25.

727 Holly 2007, verkkojulkaisu. Holly kirjoittaa erityisesti taidehistoriallisesta tarinankerronnasta, katson hänen argumenttiensa sopivan myös tähän kohtaan.

alitajuisena tavoitteena voisi tässä nähdä Barthesin korostaman valokuvien *tämä-on-ollut* -sisältömerkityksien ohittamisen tekstin voimalla ja niiden denotatiivisten viestien korvaamisen kirjoittajan valitsemilla konnotaatioilla. Tällä väistöliikkeellä kirjoittaja pyyhkii mielestään pois surumielisistä hetkistä muistuttavien valokuvien kuolemaan viittaavia teemoja, jotka näyttäytyvät minulle näiden otosten ilmeisimpänä aiheena.

Tärkeä rooli Inhan suovaelluksilla oli myös hänen luomallaan tunnesiteellä, joka syntyi syksystä keväeseen jatkuneilla retkillä purolle. Rämettyvän metsän läpi juoksevasta virrasta muodostui Inhan mielessä sielunveli, ystävä, ja tähän luontokappaleeseen oli vaeltajan helppo yhdistää inhimillisiä piirteitä. Myös muu ympäristö sai yksinäisen vaeltajan ajatuksissa erilaisia antropomorfisia värityksiä: koko seutu ja vuodenaikojen muutokset tuntuivat vastaavan hänen mielialansa laskuihin ja nousuihin. Kun tällaisessa symbioosissa ihminen ja samalla hänen mielikuvissaan koko ympäristö vaipuvat syyspimeän synkkyyteen, löytyy valokuvaamiselle mielestäni erityinen tehtävä. Ehdotan seuraavassa, että päivästä toiseen jatkuvan valokuvaamisen rituaalin (*rephotographing*) voi ymmärtää filosofisena, *fenomenologisen reduktion ideaa* muistuttavana tekona.

Reduktio-käsitteen otti ensimmäisenä käyttöön fenomenologisen liikkeen perustaja Edmund Husserl (1859–1938). Hänen pyrkimyksensä oli kehittää filosofiasta fenomenologian kautta ankaraa tiedettä, jossa irrottaudutaan luonnollisen tietämisen eli normaalitieteiden tietämisen ja arkisen havaitsemisen ja ennakkokäsitysten kehästä. Fenomenologian tuli katkaista kytkökset entiseen opittuun ja muistettuun eli uskomme maailmaan tuttua ja tiedettyä. Tämän tuli mahdollistaa siirtymä puhtaaseen läsnäoloon, havaitsemaan olevaiset sen kautta, miten ne ilmenevät meille.⁷²⁸ Varhaisimmissa reduktiota käsittelevissä teksteissään Husserl määrittelee fenomenologian deskriptiiviseksi tieteenalaksi, joka tutkii puhtaan intuition kautta puhdasta tietoisuutta. Fenomenologinen reduktio merkitsi hänelle filosofian perusmetodia, jossa irrottaudutaan empiirisestä subjektiviteetistä ja keskitytään tarkastelemaan meille ilmenevän olemusta ja sen ilmenemisprosessia.⁷²⁹ Husserl tarkoittaa reduktiolla siis sulkeistamisen menetelmää, jolla pyritään poistamaan

728 Husserl 1982, 136. Ks. myös esim. Himanka et al. 1995, 9–23.

729 Ks. esim. Jylhämö 1996.

ihmisen mielestä kokemuksellinen tieto ja luomaan mahdollisuus nähdä ilmiöt sellaisinaan.⁷³⁰

Husserlin *Die Idee der Phänomenologie* -teoksen (1995) suomentajat Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius nostavat omassa esipuheessaan reduktion Husserlin tutkimusten keskeiseksi kysymykseksi. Reduktio on heidän mielestensä fenomenologian vaikein, mutta myös tärkein tutkimuskohde.⁷³¹ Husserlin reduktiökäsityksestä väitellyt Juha Himanka korostaa, että kuten Husserlin tärkein avustaja ja tulkitsija Eugen Fink totesi, Husserl ei koskaan täysin onnistunut hahmottamaan reduktion olemusta ja sen suorittamisen onnistumista. Täydellisen reduktion mahdottomuus on ollut yksi Husserlin jälkeisen fenomenologian pohdinnan kohde ja siitä jatkaa myös Maurice Merleau-Ponty tutkimuksessaan *Phenomenology of Perception*. Hän kirjoittaa, että koska olemme itse läpikotaisin kietoutuneina maailmassa olemiseen, ainoa keino tulla siitä tietoiseksi olisi kieltäytyä tästä yhteydestä, panna se ulos pelistä. Nähdäksemme maailman ja ymmärtääksemme sen ristiriitaisuuden meidän täytyisi sulkeistaa kaikki tavanomaiset havainnointitapamme ja oletuksemme, koko maailmassa olemisemme. Täydellinen reduktio on mahdoton, koska sitä varten meidän tulisi olla absoluuttisia mieliä.⁷³²

Miten metsäpuron valokuvallistamisen voisi nähdä fenomenologisen reduktion idean kaltaisena tekona? Perinteisesti paikan toisteista valokuvaamista on lähestytty aikaa, paikkaa, kulttuurisia muutoksia tai vuodenaikojen vaihteluja kartoittavina projekteina.⁷³³ Tässä luvussa lähtökohtanani olevan maailman ymmärtämisen näkökulmasta nouseva kysymyksenasetteluni tavoittelee ohi näiden teemojen. Mielestäni valokuvallistaminen tarjoaa tällaisessa tilanteessa erityisen metodin; saman kohteen uudelleen valokuvaaminen on enemmän kuin silmää miellyttävien näkymien tai maisemassa tapahtuvien muutosten dokumentaatiota. Valokuvaajan asettumista

730 Husserl 1969 (1931), erit. 133.

731 Himanka et al. 1995, 9–23.

732 Merleau-Ponty 2002 (1945), xiv, xv.

733 Tästä toistuvasta valokuvaamisesta olisi mahdollista mielestäni käyttää myös rephotographing-termiä, jolla viitataan nykyvalokuvataiteen piirissä tehtyihin uudelleenkuvausprojekteihin. Termin käyttöönotossa on merkittävä osa yhdysvaltalaisella valokuvaajalla Mark Klettillä, joka aloitti 1980-luvun alussa laajan yhdysvaltalaisia kansallismaisemia koskevan uudelleen valokuvaamisen vanhojen valokuvien kuvauskulmia noudattaen. Ks. Klett et al. 1984. Meillä tämänkaltainen projekti on esim. Kari Ennolan Inhan maisemakuvien kanssa tekemä työ, jota esittelin tarkemmin edellisessä luvussa.

yhä uudelleen katsomaan ympäristöään kameran etsimen kautta ja kameran toistuvaa laukaisemista voisi mielestäni katsoa fenomenologisen reduktion idean kaltaisena sulkeistamisena. Sillä on oma, erityinen paikkansa myös Inhan purovaelluksilla. Valokuvaaja näyttää olevan muistojen ja tunteitten kautta ruumiinsa ja mielensä vanki. Merleau-Pontya seuraten voi sanoa, että kaikki hänen tuntemuksensa ja tietonsa maailmasta tulevat hänen omasta erityisestä, tässä tilanteessa Inhan masennuksen sävyttämästä näkökulmasta ja hänen kokemuksestaan, jota värittää kylmä ja kuolemasta muistuttava ympäristö. Ihminen siirtää melankoliansa myös luontoympäristöönsä, joka vastaa peittämällä näkymät kaamoshämärään ja jäädyttämällä viimeisenkin liikkuvan veden. Ympäristöstä tulee kokijalle tunteellinen olio. Kun sekä valokuvaaja itse että hänen ainut seuralaisensa, luontoympäristö, painuvat hänen mielessään samaan melankoliaan, kamera näyttää jäävän ainoaksi henkireiäksi tuossa pimeydessä.

Valokuvaamisen kautta vaeltajan voi ymmärtää tavoittelevan jotain silmin näkemätöntä, äkillistä ja odottamatonta, valon välähdystä, jo kadonnutta elinvoimaa, yhteyttä iloon. Valokuvaaja tähtää kamerallaan tummaan, jäiseen veteen, ja kun se vielä riistäytyy hetkeksi talven otteesta, hän painaa suljinta toistamiseen mustuvaa maisemaa tallentaen. Koko valokuvaamisen akti voi mahdollisesti muodostua eräänlaiseksi melankoliasta irrottautumisen riitiksi, teoksi jolla ihminen pyrkii ravistelemaan olemassa olemisensa tapaa, alakuloista mielenasennettaan tai näköalattomuuttaan. Mekaanisena välineenä kameran voi kuvitella vapaaksi kaikista maailmaan kohdistuvista inhimillisistä suhtautumistavoista. Siksi sulkimen painamisen voi tässä nähdä toimivan rajauksena, jossa valokuvaaja asettaa oman olemisensa, herkän ruumiinsa, mielikuvituksensa ja tunteensa pois pelistä. Ehdotan, että valokuvaaja pyrkii tällä rituaalilla ja sen mahdollisilla tuloksilla ohittamaan itsensä, löytämään tilanteeseen jonkin uuden, vallalla olevasta eroavan läsnäolotavan, ja samalla ehkä näkemään jonkinlaisen ulospääsyn tilanteesta.

Se, että Merleau-Ponty korostaa ruumiillisen kokemuksen merkitystä ja maailman kohtaamista olevana,⁷³⁴ ei minusta sulje pois valokuvallistamisen mahdollista osallisuutta reduktiossa. Enemmänkin kuvaamisen voisi nähdä toimivan reduktiota

734 Ks. tästä keskustelusta esim. Heinämaa 1996, 60.

vahvistavana sijaistoimintona, koska valokuvaamisessa ihminen voi kuvitella ohittavansa Merleau-Pontyn toteaman ruumiillisen maailmassa olon häilyvyyden ja epämääräisyyden. Eletty kokemus ei Merleau-Pontyn mukaan ole koskaan pysyvä ja muuttumaton, joten reduktio jää ruumiillisen olemisemme sävyttämäksi, myös epätarkaksi ja häilyväksi.⁷³⁵ Valokuvaamiseen liittyy vahvasti oletus inhimillisen olemassaolon hetkellisestä ohittumisesta.⁷³⁶ Näin valokuvaamisen hetki toimisi vaihtoehtoisena, arkisesta olemisen tavasta erottuvana, läsnäolon tilana. Siinä voisi nähdä hetkellisesti toteutuvan reduktion yhden päämäärän, fenomenologisen paluun ilmiöihin. Tässä sen mahdollistaisivat kameran asettaminen ja laukaiseminen, joiden kautta myös valokuvaajan asenne olemiseen voisi virittyä toisin.

Valokuvaamisessa toteutuu vielä yksi fenomenologisen reduktion idean ominaisuus: valokuvaaminen ei ole vain ajattelua tai päättelyä, vaan se on ennen kaikkea tekemistä. Lukiessaan Husserlia Juha Himanka muistuttaa, että fenomenologia on ainoa länsimainen filosofia joka alkaa teolla – reduktion suorittamisella.⁷³⁷ Tästä samasta asiasta Merleau-Ponty kirjoitti korostaen, että filosofia opettaa meitä näkemään maailman uudella tavalla.⁷³⁸ Äijännevan metsäpuron rannalla voin kuvitella tapahtuvan tällaisen filosofisen käänteen.

Jatkan pitemmälle pohtien, kuinka veden toisteinen valokuvaaminen saattaisi myös toimia eräänlaisena maailmassa olemisen meditaationa ja valokuvaajan omaa olemassaoloa pohtivana rituaalina, jossa vahva samastuminen luontoympäristöön muuttuisi ajatuksesta teoksi: valokuvallistamiseksi. Tarkentaessaan kameraa yhä uudelleen metsäpuron veteen valokuvaajan voisi ajatella asettavan kysymyksiä näkemästään, luontoympäristöstään, vesielementin olemuksesta ja lopulta myös ihmisenä olemisesta tämän kaiken keskellä. Vesielementillä olisi tärkeä osa tässä ihmettelystä, kuvien pehmeän liikehdinnän ja jatkuvan sulauttamisen ja yhdistämisen kautta veden voi ajatella edesauttavan kuvittelua ja vapauttavan ymmärrystä.

735 Heinämaa 1996, 67.

736 Esim. Talbot luonnehti valokuvaa "Photogenic Drawing or Nature Painted by Herself". Sit. Batchen 1999, 68.

737 Himanka 2000, 126.

738 Merleau-Ponty 2002 (1945), xx.

LOPUKSI

Lähdin tutkimuksessani etsimään I. K. Inhan tuotannon avulla erilaisia tapoja ymmärtää ja valokuvallistaa luontoa. Pyrkimyksenäni ei ollut kirjoittaa biografiaa vaan esitellä vaihtoehtoisia näkökulmia siitä, millaisena luontoa on ajateltu ja millaisena tekona luonnon valokuvallistaminen olisi käsitettävissä. Työtäni ohjasi halu tutkia luonto-käsitteen erilaisia käyttöjä ja samalla löytää uusia näkemyksiä valokuvahistorian alkuvaiheisiin ulottuvaan pohdintaan luonnon omakuvaisesta toistumisesta valokuvassa. Inhan valokuvat ja kirjoitukset tarjosivat näille kysymyksille kiehtovan materiaalin, jonka kautta näkökulmani tarkentui erityisesti 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen. Vasta silloin tapahtui Suomen suuriruhtinaskunnassa se, mitä keskeisessä Euroopassa oli koettu jo 1800-luvun puolivälistä lähtien: luontomaiseman kuvallistaminen siirtyi yhä vahvemmin valokuvaajille. Inhan panos tässä oli näkyvä, hän oli suomalaisten vesi- ja metsämaisemien valokuvaamisen tärkeä pioneeri, jonka päätyö, kirjoittaminen, kommentoi sekin ahkerasti samaa aihepiiriä. Luontoympäristö kaikkienensa oli hänelle sitä arvokasta kohdetta, johon kamera kannatti toistamiseen suunnata.

Tutkimukseni eteni Inhan kuvausmatkojen johdattamia reittejä, jotka rajautuivat metodisen viitekehikkoni, kolmen temaattisen korin, jäsentäminä näkökulmavaihteluina. Suomalaiskansallisten, luonnon suojelun ja maailman ymmärtämisen näkökulmien kautta etsin luontoa merkityksellistävää ja sen valokuvallistamista käsittelevää aineistoa. Samalla kun kysyin, millaisia merkityksiä luonnolle on annettu, pohdin myös, miten luontokäsitettä tuotetaan vuosisadan vaihteessa ja millaisena merkityksellistäjänä luonnon valokuvallistamisen voi ymmärtää.

Ensimmäisen temaattisen korin, suomalaiskansallisen näkökulman, kohdalla luonto käsitettiin tutkimusaineistossani ennen kaikkea luontoympäristönä. Sillä tarkoitettiin järviä, merenrantoja, harjuja ja metsiä, joita katseltiin korostetusti hyödyn näkökulmasta. Luontoympäristöstä luotiin valokuvallistamisen kautta yhteisen maailman puitteita, yksityisen kokemuksen yhteistä, *yhdessä jaettavaa kuvakertomusta*. Valokuvallistamista ohjasivat valikoivat ennakoasenteet, jotka

olivat syntyneet jo ennen kuin luontonäkymien valokuvaaminen yleistyi Suomessa. Luontoympäristö maisemallistettiin valokuvien ylikansallisten kuvallisten konseptien, pitturaeskin ja ylevän, mukaisten ja kirjallisuuden ja kuvataiteen piirissä syntyneiden kansallisaatteellisten kaanonien tavalla. Kameran kanssa ei niinkään katsottu, miltä maailma näyttää, vaan *näyttääkö maailma siltä, miltä sen pitäisi näyttää*.

Luontoympäristöstä etsittiin ennalta asetettuja näkymiä ja otoksia. Valokuva mukautui kuvataiteen traditioon ja 1900-luvulle siirryttäessä se otti nopeasti paikkansa kansallisaatteellisen maisemakuvaston tärkeimpänä jatkajana. Kansallisen näkökulman yhteydessä valokuvan tehtäväksi tuli luoda hierarkioita, jäsentää, arvostaa ja merkityksellistää luontoympäristöä olemassa olevan ideologisen ohjelman puitteissa.

Toisen temaattisen korin, luonnon suojelun näkökulman, kohdalla esiin nousivat yhteiskuntakriittiset näkemykset, jotka johdattivat valokuvaajaa pohtimaan omaa tapaansa suhtautua luontoympäristöön. Valokuvallistaminen ei tapahtunut yksinomaan ennako-odotusten puitteissa, vaan luontoympäristölle annettiin nyt myös mahdollisuus tulla esiin sellaisenaan. Samalla kun valokuva asetettiin luonnon suojelun tärkeyttä perustelevaksi tai ihmisen aiheuttamaa luonnon tuhoa esitteleväksi argumentiksi, sillä pyrittiin esittelemään sellaisia vaikeasti kuvallistettavia asioita kuin *luonnon voimaa* tai *kasvun ihmettä*. Valokuvallistamisesta tuli myös luontoympäristöä *ihmettelevää*, ja siihen yhdistyi vahva valokuvallisen esittämisen autenttisuuden oletus. Tämä johdatti minua pohtimaan myös valokuvan todenkaltaisuutta kaski-aiheisen valokuvan ja maalauksen kohdalla. Eero Järnefeltin *Kaski*-maalaus näyttäytyi silmissäni todenmukaisemmalta kuin mustavalkoinen valokuva kaskenvierrosta. Valokuvan indeksisyys osoittautui tässä kohdassa monitulkintaiseksi käsitteeksi, joka kiinnittyy vahvasti yksilöllisiin mieltymyksiin ja muistikuviin.

Kolmannen temaattisen korin, maailman ymmärtämisen näkökulman, aineistossa luonto-käsite irtautui edellisten teemojen kiinteästä yhteydestä luontoympäristöön. Tämä näkökulma johdatti pohtimaan luontoa myös ihmisessä havaittavana, eräänlaisena asioiden ja olioiden *luontaisuutena*. Avainaineistonani oli Inhan Vieran Karjalan matkalta kuvaama henkilökuva sokeasta runonlaulaja Miihkalista. Vieran matkan yhtenä ohjelmallisena tendenssinä oli pyrkimys kohdata katoamassa olevia

laulaja-tietäjiä ja heissä ilmenevää muinaisajan ja luonnonviisauden yleisinhimillistä sankaruutta. Tässä kontekstissa näin Miihkalin kuvan pyrkimyksenä ymmärtää ihmistä ja hänen maailmassa oloaan valokuvallistamisen kautta. Sama olemassa olon ihmettely toteutui näkemykseni mukaan myös metsän sisuksen valokuvallistamisessa. Näin metsän yhtenä ihmisen moniaistisen ruumiillisen olemisen arkkityypisenä tilana. Metsän immerssiivinen, uppottava ympäröivisyys vaikutti vanhojen vuorittamien valokuvallistamiseen. Luonnehdin tätä puiden valokuvallistamista eräänlaisena hartauden harjoittamisena, jossa ihminen ihmettelee elämän arvoitusta, sen jatkuvaa muuntumisen voimaa.

Sen lisäksi, että tarkastelin valokuvallistamista edellä kuvailtuna maailmassa olemisen ihmettelynä, hahmottelin tutkimuksessani vesielementin valokuvallistamista. Inhan *Puro*-valokuvaesseen kohdalla esitin oman käsitykseni sellaisesta valokuvallistamisesta, johon liittyy toisteinen saman kohteen kuvaaminen (*rephotographing*). Pohdin mahdollisuutta käsitteellistää valokuvaaminen *fenomenologisen reduktion* idean kautta ja ymmärtää se keinona ohittaa ihmisen senhetkinen olemisen tapa. Kameran asettamisen ja laukaisemisen kautta valokuvaajan asenne olemiseen näyttäytyi minulle tutkijana uudella lailla. Ehdotin valokuvaamisen toimivan eräänlaisena rajauksena, jossa ihminen asettaa mielensä ja ruumiinsa, mielikuvansa ja tunteensa hetkeksi syrjään, pois päältä, kuten Maurice Merleau-Ponty kuvaa reduktiota. Tätä valokuvaamisen reduktionkaltaisuutta perusteli mielestäni näkemys, jonka mukaan inhimillinen olemassaolo ohittuu valottamisen hetkessä. Valottamisen silmänräpäyksestä muodostuisi näin siirtymä, jossa voisi nähdä toteutuvan reduktioon liitetyn ajatuksen fenomenologisesta paluusta asioihin sinänsä.

Käytin tutkimuksessani valokuvallistamisen käsitettä korostaakseni valokuvaamisen tekoa valokuvaa ympäröivänä, filosofisena tilana. Viittasin sillä monipolvisen prosessiin, jonka katsoin alkavan hetkestä, jolloin ihmisen mieleen nousee ajatus nythetkessä elämisen riittämättömyydestä. Tutkimukseni johdatti pohtimaan valokuvallistamista mielentarkkaavaisuuden tapana, jossa käännyttään pois esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn määrittelemästä kiasmaattisesta maailmassa olemisesta ja suunnataan ajatukset ja asenteet nähdyn tai koetun katoavuuteen. Tässä mielessä valokuvallistamista ennakoivat jo vuosisatoja sitten Clauden lasiin tai

camera obscuran heijastuksiin intohimoisesti kiinnittyneet katseet. Voisi ajatella, että välttämättä kameraa ei edes tarvita, koska valokuvallistaminen alkaa jo asenteesta, valokuvaamisen halusta. Tämä nähdyn ja koetun syväjäädys, elämän fragmentointi ja pirstalointi ainakin hetken ajan säilyviksi rajauksiksi, on tullut erottamattomaksi osaksi nykyihmisen olemista.

Voisiko valokuvallistamisen taustalla nähdä halun rinnalla myös pelon; jonkinasteisen ahdistuksen kaiken katoavuudesta ja muutoksen vääjäämättömyydestä?

Valokuvallistaminen merkitsisi näin yritystä ohittaa tuo pelon tunne. Koska kuvaaja luopuu läsnäolostaan valottamisen ajaksi, tämän kadotetun, maagisen hetken ensinäkeminen kuvassa muodostaa valokuvallistamisen tärkeän askeleen. Miten käy, jos valokuva ei vastaa ottajansa odotuksiin eikä palauta täysimittaisena elettyä, moniaistista hetkeä? Ehkä silloin alkaa valokuvan puutetta korvaava kuvittelu, kuvaa kohentava ja selittävä kirjoittaminen, jolla on tutkimuksessani tärkeä osa valokuvan luontoaiheisten sisältöjen merkityksellistäjänä. Kuvatekstien ja valokuvaan muuten liittyvien sanallisten tekstien kautta valokuvaaja kirjoittaa kuvaansa uudeksi, hän pyrkii kuvan tapahtuman ulkoisen kuvailun rinnalla myös sen sisältä käsin lähtevään kertomiseen ja tulkintaan. Kirjoittamisen tila avautuu rajattomalle kuvittelulle, kun taas lopullinen ja omalakinen valokuva on tarkemmin rajautuva. Näin valokuvan voi nähdä synnyttävän jo ensi katsomalla uuden valokuvaamisen tarpeen ja vahvistavan valokuvallistamisen kehää ja siihen liittyvää jatkuvaa uudelleen valokuvaamista. Ehkä seuraavalla tai sitä seuraavalla kerralla kamera välittäisi maailmaa vielä koskettavammin?

Valokuvallistamisen näkökulmasta tärkeä kysymys ei ole, koska otettiin ensimmäinen valokuva, vaan koska camera obscuran kuva oli ensimmäisen kerran kiinnitetty. Siitä lähtien hetken kuvajaiseen oli mahdollista palata: juuri noin lehdet liikahtivat, valo lankesi havujen kätkemään juurakkoon tai oksat taipuivat. Kun pysäytetty, kiinnitetty, valokuvallistettu maailma tiedetään olemassa olevaksi, filosofinen asenne näkemiseen muuttuu. Ihminen yrittää yhä uudelleen pysähtyä ja samalla pysäyttää ja jähmettää maailmaansa. Tekeekö hän sen, jotta ymmärtäisi olemistaan paremmin? Tässä tutkimuksessani ehdotan, että valokuvallistaen ihminen selittää maailmaa ja maailmassa olemistaan itselleen ja muille. Valokuvallistamisen avulla hän etsii uusia ymmärtämisen tapoja.

**TUTKIMUSAINEISTONA KÄYTETYT
I. K. INHAN JULKAISTUT KIRJOITUKSET**

SMA = *Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvaillut I. K. Inha.* 1909. WSOY. Porvoo.

SMA2 = *Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvaillut I. K. Inha.* 1925. WSOY. Porvoo. 2. laajennettu ja kuvitettu painos.

SMA3 = *Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvaillut I. K. Inha.* 1988. WSOY. Porvoo. 3. laajennettu painos.

I. K. I.[nha], 1982. "Eräs valokuvausmatka". *Cameran. Aikakauslehti valokuvaajia ja harrastajia varten.* 10 oktober 1892. Toim. K. E. Ståhlberg. Helsingfors.

I. K. I.[nha], "Taiteilijain näyttely". *Uusi Suometar* 8.11.1895. nro 260.

Inha, I. K., 1895. "Laukkumiesten kotimaa". *Kansanvalistusseuran kalenteri 1896.* Weilin+Göös. Helsinki, 82–104.

Inha, I. K., 1895–1896. *Finland i bilder. Suomi kuvissa. La Finlande pittoresque.* Wenzel Hagelstam & Uno Wasastjerna. Helsingfors. Wien. Teos on digitoitu verkossa osoitteessa: <http://www.doria.fi/handle/10024/43338>. [2.9.2011]

Inha, I. K., 1896. "Valokuvaus matkoilla". *Turistföreningens i Finland Årsbok för 1896.* Helsingfors, 17–24.

Inha, I. K. "Kuinka 'Suomi kuvissa' syntyi. Vähän selontekoa matkoistani". *Uusi Suometar* 1.11. 1897.

Inha, I. K. "Pisan mäki". *Kyläkirjaston Kuvalehti*, 12/1897, 142.

Inha, I. K., 1900. "Saimaan kanavalla". *Kansanvalistusseuran kalenteri 1901.* Weilin+Göös. Helsinki, 151–170.

Inha, I. K., 1903. "Suursaari". *Kansanvalistusseuran kalenteri 1904.* Weilin+Göös. Helsinki, 105–124.

Inha, I. K., 1904. "Karjalohjalla ja Sammatissa". *Kansanvalistusseuran kalenteri 1905.* Weilin+Göös. Helsinki, 49–72.

Inha, I. K., 1905. "Oulusta Iisalmeen". *Kansanvalistusseuran kalenteri 1906.* Täydellinen laitos. Weilin+Göös. Helsinki, 67–93.

Inha, I. K., 1909–1910. *Saksanmaa. Maantieteellisiä kuvaelmia*; 34. Kansanvalistusseura. Helsinki.

Inha, I. K. ”Kalevala ja kansanrunouden tutkimus”. *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 16.

Inha I. K. ”Vienan Karjalan runolaulajavanhuksia”. *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13–14.

Inha, I. K., 1912. *Islanti, tarun ja runon maa*. Helsinki.

Inha, I. K., 1915. ”Kolme Torisevaa”. *Kansanvalistusseuran kalenteri 1916*.

Weilin+Göös. Helsinki, 64–72.

Inha, I. K., 1920. ”Lohjan vanhoista lehdöistä”. *Tiede ja elämä* II vihko. WSOY.

Porvoo.

Inha, I. K. 1921. *Kalevalan laulumailta. Elias Lönnrotin poluilla Vienan Karjalassa. Kuvaus Vienan Karjalan maasta, kansasta, siellä tapahtuneesta runonkeruusta ja runoista itsestään*. 2. painos. (1. painos 1911). Tietosanakirja-osakeyhtiö Helsingissä. Helsinki.

Inha, I. K., 2009 (1886). *Muistelmia polkupyöräretkeltäni*. Toim. Mikko Kylliäinen. Vanhat Velot Ry.

Io Ia, [Inha, I. K.], 1914. ”Sortunut sävel”. *Kansanvalistusseuran kalenteri 1915*.

Weilin+Göös. Helsinki, 61–85.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Arkistot ja kokoelmat

Museovirasto. Helsinki (MV)

Historian kuvakokoelma

Kansatieteen kuvakokoelma

Kirjasto

Tampereen museoiden kuva-arkisto

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki (SKS)

Kansanrunousarkisto

Kansanrunousarkiston perinnetieteellinen kuvakokoelma (SKS/KRA)

Kuvaajakokoelma

Kirjallisuusarkisto

Kaarle Krohnin kirjekokoelma

Inha I. K., kirjeet Kaarle Krohnille 21.7.1918. 7. ja 27.8.1918 ja
16. ja 30.11.1919

Helsingin Suomalaisen Yhteiskoulun kokoelma

Inha, I. K., apurahahakemus Suomalaisen Kirjallisuuden
Seuralle 6.2.1894

Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki (SVM)

Kirjasto

Suomalainen valokuvakokoelma

WSOY:n kokoelma

Kansalliskirjaston lehtiarkistot. Helsinki

Kansallisarkisto. Helsinki

Kansallisbiografiat

Jyväskylä maakunta-arkisto. Jyväskylä

Yrjö Blomstedtin kokoelma

Inha I. K., kirje Yrjö Blomstedtille 3.12.1912. Helsinki

Aamu Nyströmin yksityiskokoelma. Ikaalinen

Tuomo-Juhani Vuorenmaan yksityisarkisto. Helsinki

Suulliset lähteet

Asikainen, Ossi, 2005. Helsinki

Eilittä, Leena, 2005. *Kurssi saksalaisesta romantiikasta*. Luentosarja 1.11.–1.12.2005.

Helsingin yliopisto. Helsinki

Johansson, Hanna, 2005–2006. Helsinki

Konttinen, Riitta, 2009. Helsinki

Koskivirta, Riitta, 2005–2006. Helsinki

Kukkonen, Jukka, 2005–2006. Helsinki

Lindberg, Susanna. *Elementaarinen luonto – 1800-luvun alun saksalainen luonnonfilosofia*. Helsingin yliopistossa 21.9.2007. Luento. Helsinki

Mäkinen, Virpi, 2006. Jyväskylä

Nyström, Aamu, 2006. Ikaalinen

Porkka, Pirjo, 2005. Helsinki

Selkokari, Hanne 2007. Helsinki

Skolimowski, Henryk, 2003. *Beauty. Necessity of the Human Condition*. Esitelmä. Helsinki

Verkkolähteet

Ahonen, Sanna, 2008. *Mitä on suojeltu kun on suojeltu luontoa? Käsitehistoriallinen tarkastelu suomalaisesta luonnonsuojelusta välillä 1880–1983*.

<https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/3126/mitaonsu.html?sequence=1>. [Viitattu 15.1.2009]

Anttonen, Veikko, 1996a. ”Mitä tutkimista pyhässä?” *Tieteessä tapahtuu* 14 (1996):7. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-530733>. [Viitattu 18.10.2009].

Bal, Mieke, s.a. *Guidelines for Writing a PhD Thesis within ASCA*. www.hum.uva.nl/asca. [Viitattu 13.5.2008]

Burken, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). www.wwnorton.com/nto/romantic/topic_1/burke.htm. [Viitattu 8.5.2008]

Gilpin William, 2008 (1794). *Three Essays on Picturesque Beauty*, 2nd edition (1794/1972). Essay II. “On Picturesque Travel”. www.ualberta.ca/~dmiall/Travel/gilpine2.htm. [Viitattu 12.11.2008].

Gilpin, William, 2009 (1808). *Remarks on Forest Scenery*, 3. painos. Vol. 1. Cadell & Davies. Lontoo. Google books: http://books.google.com/books?id=nr01AAAAMAAJ&dq=William+Gilpin&printsec=frontcover&source=an&hl=en&ei=WW8OS_i2NYKC_AaiyP2uBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CCgQ6AEwCA#v=onepage&q=&f=false. [Viitattu 1.11.2009]

Hirn, Karin. *Lafcadio Hearn. Född i Leucadia 1850, död i Tokio 1904*. <http://runeberg.org/ordochbild/1905/0139.html>. [Viitattu 1.6.2009]

Holly, Michael, Ann, 2007. *The Art Bulletin*. March 2007. Osoitteessa http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_1_89/ai_n19001055. [Viitattu 24.2.2008].

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft. The Critique of Judgement*, 1790. <http://www.class.uidaho.edu/mickelsen/texts/Kant%20Crit%20Judgment.txt> [Viitattu 4.2.2008]

Lapinkävijät. *Pohjoinen kulttuuri kuvina* -verkkosivut. www4.rovaniemi.fi/lapinkavijat/maupertuis/index.html [Viitattu 3.4.2008]

Lehtinen, Maija, 1990a. *I. K. Inha 1865–1930*. www.jaahdyspohja.net/historia/Inha. [Viitattu 27.3.2006].

Northwood, Heidi, 1998. *The Melancholic Mean: the Aristotelian Problema XXX.1*. <http://web.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciNort.htm> [Viitattu 26.3.2009]

Peirce, Charles S. *Mikä on merkki?* Suom. Mats Bergman, Sami Paavola. Peirce-tutkimuksen verkkokeskus Helsingin yliopistossa. <http://www.helsinki.fi/science/commens/papers/sfmerkki.html> [Viitattu 25.11.2008]

- Alkuperäinen: ”What is a Sign?” *The Essential Peirce*.
<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>
- Pousar**, Jarl, 2006. *Siuntion Nyström-suku*.
www.genealogia.fi/genos/62/62_148.htm. [Viitattu 25.5.2006].
- Salo**, Erja, 2008. Teosesittely, ”Järnefelt, Eero, Kaski”. *Valtion taidemuseon taidekokoelmat*.
<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?action=gen&lang=fi&si=http%3A%2F%2Fwww.wandora.net%2Fdefaultsi%2F1178268640531-13>. [Viitattu 2.5.2008]
- Sarmela**, Matti, 1987. ”Swidden Cultivation in Finland as a Cultural System”. *Suomen antropologi – Finnish Anthropologist*. 4/1987. Saatavilla myös: www.kotikone.fi/matti.sarmela/swidden.htm.
- Skolimowski**, Henryk, 2004. *Ecophilosophy*. www.ecophilosophy.org/. [Viitattu: 11.4.2004].
- Standford** Encyclopedia of Philosophy,
<http://plato.stanford.edu/entries/schelling/#Oth>. [Viitattu 27.12.2008].
- Topelius**, Zacharias, 2006 (1893). *Lukemisia lapsille*.
www.gutenberg.org/etext/16223. [Viitattu 25.5.2006].
- Varto**, Juha, 2010. *Filosofian taito*.
http://arted.uiah.fi/synnyt/kirjat/varto_filosofian_taito.pdf. [Viitattu 11.1.2010]
- Warren**, Karen J., 2006. *Ecological Feminist Philosophies*.
www.dhushara.com/book/renewal/voices2/warren.htm. [Viitattu 25.5.2006].
- Vuorenmaa**, Tuomo-Juhani, 2005. "Inha Into Konrad (1865–1930), valokuvaaja, toimittaja, kirjailija". Kansallisarkisto. *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*.
 Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997. Saatavissa: <http://www.kansallisbiografia.fi>.
Studia Biographica 4. Helsinki. [Viitattu 15.12.2005].
www.topelius.fi/suomeksi/Kuvateokset.htm. [Viitattu 3.4.2008]

Muut painamattomat lähteet

- Ennola, Kari, s.a. *Maisema ja aika. I. K. Inha ja K. A. Ennola*. Näyttelyesite.
- Erjanti, Olli, 2003. *Mystinen tajunta. Tajunta neurofilosofian ja mystiikan näkökulmista*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Uskontotieteen laitos. Helsinki.

- Guenat, Satu, 1996. *Puut puhuvat yhä*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto. Kulttuurien tutkimuksen laitos. Helsinki.
- Kivinen, Kati, 2008. *Videoinstallaatioiden rikottu kuvakerronta ja kertova tila*. Väitöskäsikirjoitus. Tutkijaseminaariaineisto. Helsingin yliopisto. Helsinki.
- Kukko-Liedes, Jorma, 1952. *I. K. Inha, hänen teoksensa Suomen maisemia ja Kalevalan laulumailta*. Laudaturtyö. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitos. Helsinki.
- Steiner, Rudolf, 2003 (1923). *Ihminen, luonto ja kosmos. Luonnon elementaariolennot, eläin-, kasvi- ja mineraalimaailma suhteessa ihmiseen*. Suomen antroposofinen liitto. Moniste. Helsinki.
- Sulander, Juhani, 1984. *I. K. Inhan luonnonestetiikka*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Estetiikan laitos. Helsinki.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Adams, Steven, Gruetzner, Robins, Anna, 2000. *Landscape Art and Gender, Gendering Landscape Art*. Manchester University Press. Manchester.
- Ahlstedt, Fredrik, 1899a. ”Om konstnärlig fotografi”. *Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors*. Helsingfors. Mars, 3/1899, 19–28.
- Ahlstedt, Fredrik, 1899b. ”Om konst och fotografi eller amatörfotografins uppgift”. *Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors*. Helsingfors. Mars, 3/1899, 28–33.
- Ahlstedt, Fredrik, 1899c. ”Huru taflor ’vilja’ blifva betraktade”. *Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors*. Helsingfors. Mars, 3/1899, 33–38.
- Aho, Juhani. (J A-O). ”Suomi kuvissa”. *Uusi Kuvalehti*. 1896, elokuu 15. p. nro 15.
- Alanco, Jan, Pakarinen, Riitta, 2005. *Signe Brander 1869–1942. Helsingin valokuvaaja. Helsingfors fotograf*. Helsingin kaupunginmuseum. Espoo.
- Alhanen, Kai, 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault’n filosofiassa*. Gaudeamus. Helsinki.
- Anderson, Benedict, 1991. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso. London.
- Andersson, Katarina, 1993. *Wasafotografer under 1800-talet. Waasalaisvalokuvaajia 1800-luvulla*. Österbottens museum. Pohjanmaan museo. Vasa.

Anttila, Lauri, 1989. *Ajatus ja havainto: kirjoituksia vuodelta 1976–1987*. Toim. Timo Valjakka. Valtion painatuskeskus. Helsinki.

Anttila, Lauri, 1991. "Polkuja". Teoksessa *Kaipuu maisemaan. Saksalaista romanttiikkaa 1800–1840. Alles drängt zur Landschaft. Deutsche Romantik 1800–1840*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 41. Tampere.

Anttonen, Erkki (toim.), 1999. *Heijastuksia lasissa. Daniel Nyblin taideteosvalokuvaajana Suomessa 1879–1904*. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.

Anttonen Erkki, 2006. *Kansallista vai modernia : taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Valtion taidemuseo. Helsinki.

Anttonen, Veikko, 1994. "Erä- ja metsäluonnon pyhyys". Teoksessa *Metsä ja metsän viljaa*. Toim. Pekka Laaksonen, Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Anttonen, Veikko, 1996b. *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 646. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Arago, François, 1984. "Puhe Ranskan Akatemialle". Teoksessa *Kuvista sanoin 2*. Koonnut Martti Lintunen. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. WSOY. Porvoo.

Aristoteles, 1990. *Metafysiikka*. Suom. Tuija Jatakari, Kati Näätäsaari ja Petri Pohjalehto. Selitykset Simo Knuuttila. Gaudeamus. Helsinki.

Aristoteles, 1992. *Fysiikka*. Suom. Tuija Jatakari ja Kati Näätäsaari. Selitykset Simo Knuuttila. Gaudeamus. Jyväskylä.

Aspelin-Haapkylä, Eliel, 1910. "Werner Holmberg ja maisemamaalaus Suomessa". *Oma Maa. Tietosanakirja Suomen kodeille V*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo, 340–353.

Bachelard, Gaston, 1942. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti. Paris.

Bachelard, Gaston, 1983. *Water and dreams*. The Pegasus Foundation. Dallas.

Bachelard, Gaston, 1990. *Fragments of a Poetics of Fire*. The Dallas Institute Publication. Dallas.

Bachelard, Gaston, 1999 (1942). *Water and Dreams. An Essay On the Imagination of Matter*. Käännös Edith R. Farrell. The Bachelard Translations. The Pegasus Foundation The Dallas Institute of Humanities and Culture. Dallas.

- Bachelard, Gaston, 2003 (1957). *Tilan poetiikka*. Suom. ja esipuhe Tarja Roinila. Nemo. Helsinki.
- Baranovski, S. I., 2004 (1880-luku). *Suuriruhtinaanmaa Suomi*. Suom. ja toim. Marja Itkonen-Kaila. Esipuhe Rainer Knapas. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Hämeenlinna.
- Barasch, Moshe, 2001. *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*. Routledge. New York. London.
- Barthes, Roland, 1973. *Mythologies*. Granada.
- Barthes, Roland, 1984 (1961). ”Sanoma valokuvassa”. Teoksessa *Kuvista sanoin 2*. Koonnut Martti Lintunen. Suom. Kristiina Widenius. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Porvoo, Juva. Alkuperäinen ”Le message photographique”. Teoksessa *L'obvie et l'obtus*. Editions du Seuil. Paris.
- Barthes, Roland, 1985. *Valoisa huone*. Kansankulttuuri Oy. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Jyväskylä.
- Barthes, Roland, 1986 (1964). ”Kuvan retoriikkaa”. Teoksessa *Kuvista sanoin 3*. Koonnut Martti Lintunen. Suom. Kristiina Widenius. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Porvoo, Juva. Alkuperäinen ”Rhetorique de l'image”. *Communications*. nro 4. Editions du Seuil, inc. Paris.
- Bauman, Zygmunt, 1996. *Postmodernin lumo*. Vastapaino. Tampere.
- Batchen, Geoffrey, 1997. *Burning With Desire – The Conception of Photography*. The MIT Press. Cambridge. Massachusetts, London.
- Bazin, Andre, 1983 (1945). ”Valokuvan ontologia”. Teoksessa *Kuvista sanoin*. Toim. Martti Lintunen. Käännös Leena Kirstinä. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Juva.
- Benjamin, Walter, 1984 (1931). ”Valokuvauksen pieni historia”. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa *Kuvista sanoin 2*. Toim. Martti Lintunen. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Helsinki.
- Benjamin, Walter, 1989a (1931). ”Pieni valokuvauksen historia”. Teoksessa *Walter Benjamin. Messiaanisen sirpaleita*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Kansan sivistystyön liitto. Tutkijaliitto. Tutkijaliiton julkaisusarja 57. Jyväskylä.
- Benjamin, Walter, 1989b (1936). ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. Suom. Raija Sironen. Teoksessa *Walter Benjamin. Messiaanisen*

- sirpaleita*. Toim. Koski M., Rahkonen K., Sironen E. Kansan sivistystyön liitto. Tutkijaliitto. Helsinki.
- Berger, John, 1985 (1973). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.
- Berman, Edgar. 1986. *In Africa with Schweitzer*. New Horizon Press. New Jersey.
- Biedermann, Hans, 1993. *Suuri Symbolikirja*. Toim. Pentti Lempiäinen. WSOY. Helsinki.
- Boneliu, Elina, Linden, Maija-Liisa (toim.), 2004. *Mystiikan portti 18.10. 2003 – 29.2. 2004*. Tampereen taidemuseon julkaisu 114. Pirkanmaan aluetaidemuseo. Tampere.
- Bonsdorff, Anna-Maria von, 1998. "Ihminen vaeltaa maailmassa kuin symbolien metsässä – Pekka Halonen luonnonmystikkona". *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistorian tutkimuksia 18. Päätoimittaja Ville Lukkarinen. Helsinki, 41–51.
- Bonsdorff, Pauline von, 1998. *The Human Habitat: Aesthetic and Axiological Perspectives*. International Institute of Applied Aesthetics Series. Vol. 5. Gummerus. Lahti.
- Bonsdorff, Pauline von, 2002. "Veden mielikuvitus". Teoksessa *Vesi vetää puoleensa*. Toim. Liisa Heikkilä-Palo ja Yrjö Sepänmaa. Maahenki. Helsinki.
- Borg, Pekka, 1984. Luonnon- ja ympäristönsuojelun historiaa. Teoksessa *Ympäristönsuojelu 2. Luonnonuojelu ja luonnonvarat*. Toim. Rauno Ruuhijärvi, Urpo Häyrinen. Helsinki.
- Borg, Pekka, 1992. *Ihmisten iloksi ja hyödyksi. Vastuun luonnonuojelupolitiikkaa rakennemuutos-Suomessa*. Pekka Borg ja Luonnonuojelun Tuki Oy. Forssa.
- Borg, Pekka, Ormio, Hannu, 1978. *Perustiedot kansallispuistoista. Ihanteet ja käytäntö*. Porvoo. WSOY.
- Buckland, Gail 1980. *Fox Talbot and the Invention of Photography*. University of Queensland Press. St. Lucia, Australia.
- Burgin, Victor, 1982. *Thinking Photography*. Toim. Victor Burgin. Macmillan. London and Basingstoke.
- Cameran. Aikakauslehti valokuvaajia ja harrastajia varten*, 1892. Red. och exp. K. E. Ståhlberg. Januari 1892, februari 1892, mars 1892, april 1892, maj 1892, juni 1892, juli 1892, augusti 1892, september 1892, oktober 1892, november 1892. Helsingfors.

- Cameran. Organ för Fotografiklubben i Helsingors. Helsingin Valokuvausyhdistyksen aikakauslehti*, 1891. Red. och exp. K. E. Ståhlberg. November 1891.
- Cartier-Bresson. Henri, 1952. *Decisive Moment*. Simon, Schuster. New York. N. Y.
- Casey, Edward S., 1993. *Getting Back Into the Place. Towards a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana University Press. Bloomington, Indianapolis.
- Casey, Edward S., 1998. *The Fate of Place. A Philosophical History*. University of California Press. Berkley. Los Angeles. London.
- Challe, Daniel, Marbot, Bernard, 1991. *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*. Hoëbeke/Bibliothèque Nationale. Paris.
- Chateaubriand René de, 2003 (1803). *Atala*. Suomentanut Hannu Salmi. Faros. Turku.
- Clee, Paul, 2003. *Photography and the Making of the American West*. Linnet Books. North Haven. Connecticut.
- Coates, Peter, 1998. *Nature: Western Attitudes since Ancient Times*. Polity Press. Blackwell Publishers Ltd. Cambridge. Oxford.
- Crary, Jonathan, 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. An October Book. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London.
- Critical Inquiry*, Winter, Vol. 26/2/2000.
- Cunning, Tom, 1995. "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny". Teoksessa *Fugitive Images – from Photography to Video*. Toim. Patrice Petro. Indiana University Press. Bloomington, Indianapolis.
- Daval, Jean-Luc, 1982. *Photography: History of an Art*. Rizzoli International Publications. New York.
- David (Ludwig), 1902. "Rådgivare för nybörjare i fotografi". Öfversättning af Albin Roosval. *Fotografisk Tidskrift*. Tredje svenska upplag. Chelius, Co. Stockholm.
- Deren, Coke van, 1972. *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*. Albuquerque. NM. University of New Mexico Press.
- Des Jardins, Joseph R., 2001. *Environmental Ethics. An Introduction to Environmental Philosophy*. 3. painos. Thomson Learning. Wadsworth.

Dölle, Sirkku, Kukkonen, Jukka, 1992. "Tutkijat kuvaajina". Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Elo, Mika, 2005. *Valokuvan medium*. Tutkijaliitto. Helsinki.

Ekman, Ingeborg, 1982. *Familjen Karl Emil Ståhlberg*. Tryckeri och Tidnings Ab. Borgå.

Emerson, Ralph, Waldo, 2002. *Luonto*. 23*45. Suom. Immonen, Antti. Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere.

Ervast, Pekka, 1985 (1939/1916). *Kalevalan avain*. Arvi A. Karisto Oy. 3. painos. Hämeenlinna.

Eskola, Taneli, 1997. *Teräslintu ja lumpeenkukka. Aulanko-kuvaston muutosten tulkinta*. Musta taide. Finnfoto. Helsinki.

Eskola, Taneli, 2006. "Unelma maisemasta". Teoksessa *I. K. Inha. Unelma maisemasta*. Musta taide. Helsinki, 6–30 ja kuvateksti sivulla 139.

Finska vyer i fotografi från Daniel Nyblins atelier i Helsingfors. Luettelo suomalaisten näköalojen valokuvista Daniel Nyblinin valokuvausatelieristä Helsingissä.

Florman, Ernst, 1894. "Om landskapsfotografering". *Fotografisk Tidskrift*. 1. Januari. 1–6.

La forêt de Fontainebleau – Un atelier grandeur nature -katalogi, 2007. Musée d'Orsay. Paris.

Fotografisk Tidskrift. Illustrerad tidskrift för yrkesmän och amatörer, 1893–1899.

Fotografisk Tidskrifts förlag. Organ för Fotografiska Föreningen i Stockholm, Göteborgs Fotografi-Amatörförening och Föreningen Amatörfotografen i Kristiania. Stockholm.

Freud, Sigmund, 2005 (1917). "Murhe ja melankolia". Teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Vastapaino. Tampere.

Frigård, Johanna 2008. *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940*. Bibliotheca Historica 114. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 23. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Förteckning öfver Finska Vyer. Luettelo Suomen maisemista, s.a. Atelier Apollo Oy. Helsingfors.

Gallen-Kallela, Akseli, 1955 (1924). *Kallela-kirja. Iltapuhdejutelmia*. Porvoo.

Gadamer, Hans-Georg, 2004 (1960). *Truth and Method*. Trans. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall. Continuum. London.

Gibson, Walter S., 1989. *Mirror of the earth. The world landscape in sixteenth-century Flemish painting*. Princeton University Press. Princeton.

Gombrich, E.H., 1982. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. 2. impr. Oxford.

Grosz, Elisabeth, 2005. *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Duke University Press. Durham, London.

Guenat, Satu, 1994. "Puulajien perusolemuksesta kansanperinteessä". Teoksessa *Metsä ja metsän viljaa*. Toim. Pekka Laaksonen, Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Haavio, Martti, 1967. *Suomalainen mytologia*. WSOY. Porvoo.

Haavio, Martti, 1985 (1943). *Viimeiset runonlaulajat*. 3. painos. WSOY. Porvoo.

Haavio, Martti, 1992. *Esseitä kansanrunoudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Hagelstam Wenzel, Wasastjerna, Uno, 1895. *Finland i bilder*, V vihko. Esipuhe. Helsinki, Wien.

Haila, Yrjö, 1971. *Ei vettä rantaa rakkaampaa*. Weilin + Göös. Helsinki.

Haila, Yrjö, 1990. *Vihreään aikaa. kirjoituksia ihmisen ekologiasta*. Tutkijaliitto. Helsinki.

Haila, Yrjö, Levins, Richard, 1992. *Ekologian ulottuvuudet*. Vastapaino. Tampere.

Haila, Yrjö, 2003. "Erämaa ja ympäristöajattelun moniulotteisuus". Teoksessa *Luonnon politiikkaa*. Toim. Yrjö Haila, Ville Lähde. Vastapaino. Tampere.

Haila, Yrjö, Lähde, Ville (toim.), 2003. *Luonnon politiikkaa*. Vastapaino. Tampere.

Haila, Yrjö, 2004. *Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella*. Taide. Helsinki.

Halila, Aimo, 1966. *I. K. Inhan satavuotismuistoksi*. Kalevalaseuran vuosikirja 46. Helsinki.

- Hall, Stuart, 2009 (1997). ”Introduction”. Teoksessa *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. Sage Publications. London.
- Hall, Stuart, 2009 (1997). ”The Work of Representation”. Teoksessa *Representation Cultural Representation and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. Sage Publications. London.
- Harle, Vilho, Moisio, Sami, 2000. *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka*. Vastapaino. Tampere.
- Hartley, Lucy, 2001. *Physiognomy and the meaning of expression in nineteenth-century culture*. Cambridge University Press New York. Cambridge.
- Harva, Unto, 1933. *Altain suvun uskonto*. WSOY. Porvoo.
- Harva, Unto, 1948. *Suomalaisten muinaisuusko*. WSOY. Porvoo.
- Hautala-Hirvioja, Tuija, 1999. *Lappi-kuvan muotoutuminen suomalaisessa kuvataiteessa ennen toista maailmansotaa*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in Arts; 69. Jyväskylä.
- Hautamäki, Antti (etc.), 1996. *Yksilö modernin murroksessa*. Gaudeamus. Tampere.
- Haworth-Booth, Mark, 1984. *The Golden Age of British Photography 1839–1900*. An Aperture Book.
- Heikel, Ivar A, 1935. *Latinalaissuomalainen sanakirja*. Otava.
- Heikka, Elina, 2000. ”Modernin maailman kokijat – pohjoinen dokumenttivalokuvaus 1950-luvulta 1990-luvulle”. Teoksessa *Pohjoinen valokuva*. Toim. Jukka Järvinen et al. Pohjoinen valokuvakeskus. Kustannus-Puntsi. Oulu.
- Heikka, Elina, 2008. ”Kansainvälisen valokuvauksen vaikutuspiiri”. Teoksessa *Matti Saanio. Yhteinen elämä*. Toim. Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Musta taide. Helsinki, 153–157.
- Heikkilä, Elina, 2006. *Kuvan ja tekstin välissä : Kuvateksti uutiskuvan ja lehtijutun elementtinä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1065. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Heikkilä, Tapio, 2007. *Visuaalinen maisemaseuranta: kulttuurimaiseman muutosten valokuvadokumentointi*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 76. Musta taide. Helsinki.
- Heinämaa, Sara, 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli: Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Gaudeamus. Tampere.
- Hekanaho, Pia, Livia, 2002. ”Ylevät miehet – kauniit naiset. Sukupuolitettua kauniin ja ylevän jäljillä.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen*

- estetiikkaan*. Toim. Anita Seppä, Pauline von Bonsdorff. Gaudeamus. Helsinki, 25–47.
- Helke, Susanna, 2006. *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Gummerus. Jyväskylä.
- Henisch, Heinz K., Henisch, Bridget A., 1993. *The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes*. The Pennsylvania State University Press. University Park. Pennsylvania.
- Hietaharju, Mikko, 2006. *Valokuvan voi repiä: valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Himanka, Juha et al., 1995. ”Esipuhe, Johdanto”. *Edmund, Husserl. Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Suom. Himanka, Juha, Hämäläinen, Janita, Sivenius. Hannu. Lohi-Kirjat. Helsinki.
- Himanka, Juha, 2000. *Phenomenology and reduction*. University of Helsinki. The Department of Philosophy. Vantaa.
- Hirn, Martta, 1950. *Finland framställt i teckningar. Grafiska landskapsskildringar intill 1845*. Särtryck av Svenska Litteratursällskapets historiska och litteraturshistoriska studier 26. Helsingfors.
- Hirn, Sven, 1958. *Imatra som natursevärdhet till och med 1870. En reselitterär undersökning med lokalhistorisk begränsning*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 102. Akademiska bokhandeln. Helsingfors.
- Hirn, Sven, 1977. *Ateljeesta luontoon. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1871–1900*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Helsinki.
- Hirn, Sven, 1978. *Imatran tarina. Matkailuhistoriamme valtavylyltä*. Kanta-Imatran seuran julkaisu nro 3. Oy Ylä-Vuoksi. Imatra.
- Hirn, Sven, 1981. *Kuvat kulkevat*. Suomen elokuva-säätiö. Hyvinkää.
- Hirn, Sven, 1990. ”Ajankohtainen I. K. Inha”. *Valokuvauksen vuosikirja 1990*. Lahti.
- Hirn, Sven, 1992. ”Isänmaan ihme”. Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Hirn, Sven, Markkanen, Erkki, 1987. *Tuhansien järvien maa. Suomen matkailun historiaa*. Gummerus. Jyväskylä.
- Hull, Roger, 1986. ”The Traditional Vision of Rudolf Eickmeyer, Jr”. *History of Photography*. Vol 10 /1, January-March.

- Hult R., Nordmann P. *Naturskildringar och folklifsbilder*. Svenska folkskolans Vänner. Häft. 39. Helsingfors. 1899.
- Husserl, Edmund, 1969 (1931). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Translated by W.R. Boyce Gibson. George Allen, Unwin Ltd. London.
- Husserl, Edmund, 1982. "Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy". *First Book: General introduction to a pure phenomenology*. Translated by F. Kersten. Kluwer Academic Publishers. Dordrecht. Boston. London.
- Husserl, Edmund, 1995. *Fenomenologian idea. Viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen, Hannu Sivenius. Loki-Kirjat. Helsinki.
- Hussey, Christopher, 1927. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. G. P. Putnam's Sons. London and New York.
- Huuhtanen-Somero, Päivi, 2003. "Nähdä hiljaisuus ja huuto – kuvan mystinen mahdollisuus". Teoksessa *Mystiikan portti 18.10. 2003 – 29.2. 2004*. Toim. Elina Bonelius, Maija-Liisa Linden. Tampereen taidemuseo. Pirkanmaan aluetaidemuseo. Tampere.
- Hällström, Catherine af, 1992. "Naisvalokuvaajia Suomessa 1859–1879". Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Häyrynen, Maunu, Immonen, Olli (toim.), 1996: *Maiseman arvo(s)tus*. Lahden kansainvälinen soveltavan estetiikan instituutti. Lahti.
- Häyrynen, Maunu, 2005. *Kuvitettu Maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 834. Helsinki.
- Ingman (Ivalo), Santeri, 1892. *Tuokiokuvia matkan varrelta*. Porvoo. WSOY.
- "I. K. Inha. Suomen maisemia". *Turistföreningens i Finland Årsbok för 1911*, 1911. Helsingfors.
- I. K. Inha 125 v. Jäähdyshoja-ryhmäjulkaisu*. Jäähdyshojan kylätoimikunta. Kesä 1990.
- Ikäheimo, Heikki, 2002. "Intuitio". Teoksessa *Käytäntö*. Toim. Sami Pihlström et al. Helsinki. Yliopistopaino.
- Itään ja etelään. Lähestyssaarnaajat valokuvaajina 1890–1930*, 1995. Suomen Lähetysseura. Helsinki.

- Jalava, Annaleena, 1996. "Kulttuurin takana – vai mukana? I. K. Inhan matkakuvaukset kotoa ja vierailta mailta". Teoksessa *Virtain viemisiä ja Euroopan tuliaisia*. Toim. Antti Koiranen. I. K. Inhan 130-vuotisjuhlaseminaari Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasemalla 27.–28.10.1995. Tutkivi 11. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Jalava, Marja, 2005. *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914*. Bibliotheca Historica 98. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Jallinoja, Riitta, 1984. "Nainen 1800-luvun murroksessa". Teoksessa *Nainen historiassa*. Toim. Auvo Kostiainen. Turun yliopiston historian laitos. Historian perintö 10. Turku, 137–147.
- Jantunen, Pirjo, 2006. *Karl Granit (1857–1894) kulkija maisemassa. Valokuvia – Photographs*. Kuopion kulttuurihistoriallinen museo. Kuopio.
- Johansson, Hanna, 1999. "Metsän ja kielen välissä. Fragmenteja suomalaisesta ympäristötaiteesta ja metsän merkityksistä". Teoksessa *Katoava taide*. Toim. Leevi Haapala. Ateneum. Valion taidemuseon museojulkaisu. Helsinki.
- Johansson, Hanna, 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykyaikaisessa taiteessa 1970–1995*. Like. Helsinki.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi, Suoninen, Eero, 2004. *Diskursianalyysin aakkoset*. Vastapaino. Tampere.
- Jokisalo, Jouko, 1991. "Saksalaisesta ympäristöhistoriallisesta tutkimuksesta. Mitä on ympäristöhistoria?" *Historiallinen aikakauskirja*. Vol. 89, 4/1991.
- Jung C. G., 1967. *Jaget om det omedvetna*. Wahlström, Widstrand. Stockholm.
- Jung. C. G., 1971. *Man and his Symbols*. Toim. Carl G. Jung. New York.
- Jung, C. G., 1991 (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. The Collected Works of C.G. Jung, Vol. 9, Part 1. Routledge, Kegan Paul. London.
- Jylhä, Kimmo, 1996. "Edmund Husserl ja fenomenologian idea". *Niin & näin* 2/96.
- Järnefelt, Arvid, 1957. *Valitut teokset*. Johdanto-osan kirjoittanut Lauri Viljanen. 4. painos. WSOY. Helsinki.
- Järveläinen, Petri, 1999. "Antiikin filosofian ja kristinuskon luontokäsityksen piirteitä". Teoksessa *Hurja Luonto. Abrahamista Einsteiniin*. Toim. Suvielise Nurmi. Yliopistopaino. Helsinki University Press. Helsinki, 52–69.

- Kaartinen, Marjo, Korhonen, Anu, 2005. *Historian kirjoittamisesta*. Kirja-Aurora. Turku.
- Kaila, Jan, 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Kuvista sanoin 6. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 17. Musta taide. Helsinki.
- Kajander, Ismo, 1978. *Luova dokumenttivalokuvaus*. Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus, täydennyskoulutus. Helsinki.
- Kajander, Ismo, 1981. "I. K. Inhan taide". Teoksessa *I. K. Inha. Valokuvaaja 1865–1930*. Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Ismo Kajander. WSOY. Helsinki.
- Kajander, Ismo, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 2006. "I. K. Inhan elämä ja taide". Teoksessa *I. K. Inha. Unelma maisemasta*. Musta taide. Helsinki, 142–164.
- Kajander, Kalle, 1901. *Metsät ja yhtiöt*. Söderström. Porvoo.
- Kajannes, Katriina, 2003. *Intohimo näkemiseen. Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kajannes, Katriina, Kirstinä, Leena, Waenerberg, Annika (toim.), 2004. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin virtaukset ja niiden suhde traditioon*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kallas, Aino, 1978a (1952). *Elämäni päiväkirjat I 1897–1916*. Otava. Helsinki.
- Kallas, Aino, 1978b (1952). *Elämäni päiväkirjat II 1917–1931*. Otava. Helsinki.
- Kallas, Riitta, 1988. *Kolme naista, kolme kohtaloa. Aino Kallaksen kirjeenvaihto Ilona Jalavan ja Helmi Krohnin kanssa vuosina 1884–1913*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 485. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kallio, Rakele, 2001. "Estetiikkaa ja tunteita". Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin julkaisut nro 24. Valtion taidemuseo/Ateneumin taidemuseo. Helsinki.
- Kalliola, Reino, 1982a (1946). *Suomen kaunis luonto*. 4. painos. WSOY. Helsinki-Porvoo-Juva.
- Kalliola, Reino, 1982b (1951). *Suomen luonto vuodenaikojen vaihtelussa*. 4. painos. WSOY. Helsinki-Porvoo-Juva.
- Karjalainen, Eeva, 2000. "Metsänhoitovaihtoehtojen arvostus ulkoilualueilla". Teoksessa *Metsä, harju ja järvi. Näkökulmia suomalaiseen maisematutkimukseen ja suunnitteluun*. Toim. Jarko Saarinen, Petri J. Raivio. Metsäntutkimuslaitoksen tiedonantoja 776. Rovaniemen tutkimusasema.

- Karjalainen, Tuula, 1993. *Ikuinen sunnuntai. Marta Wendelinin kuvien maailma*. WSOY. Juva.
- Kivi, Aleksis, 1928 (1870). ”Seitsemän veljestä”. *Aleksis Kiven valitut teokset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Klemola, Timo, 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. 66. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Klemola, Timo, 2004. *Taidon filosofia: filosofin taito*. Tampere University Press. Tampere.
- Klett, Mark, et al., 1984. *Second View: The Rephotographic Survey Project*. University of New Mexico Press. Manchester, Verburg.
- Klinge, Matti, 1982. *Kaksi Suomea*. Otava. Helsinki.
- Klinge, Matti, 2004. *Poliittinen Runeberg. Idylli ja uhka*. WSOY. Helsinki.
- Knapas, Rainer, 2001. ”Aatteiden maisemat”. Teoksessa *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin julkaisut nro 24. Valtion taidemuseo/Ateneumin taidemuseo. Helsinki.
- Koerner, Joseph, Leo, 1990. *Caspar David Frierdrich and the Subject of Landscape*. Reaktion Books. London.
- Koiranen, Antti, 1996. ”I. K. Inha – kääntäjä”. Teoksessa *Virtain viemisiä ja Euroopan tuliaisia*. Toim. Antti Koiranen. I. K. Inhan 130-vuotisjuhlaseminaari Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasemalla 27.–28.10.1995. Tutkivi 11. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Koiranen, Antti (toim), 1996. *Virtain viemisiä ja Euroopan tuliaisia*. I. K. Inhan 130-vuotisjuhlaseminaari Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasemalla 27.–28.10.1995. Tutkivi 11. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Koivunen, Anu, 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot*. Suomen elokuvatutkimuksen seura. Turku.
- Konttinen, Riitta, 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Otava. Helsinki.
- Konttinen, Riitta, 2001. *Sammon takajat – Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Otava. Helsinki.
- Koršič, Igor, 1988. *Suspended Time. An analysis of Bazin’s Notion of Objectivity of the Film Image*. University of Stockholm. Stockholm.
- Kortesalmi, J. Juhani, 1975. ”Kuusamon talonpoikaiselämä 1670–1970”. *Kuusamon historia*. 2. Kuusamon kunnan historiatoimikunta. Kuusamo.

- Koski, Tapio, 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Kostiainen, Auvo, (toim.), *Nainen historiassa*. Turku. Turun yliopiston historian laitos. Historian perintö 10. 1984.
- Kotiranta, Heikki, Niemelä, Tuomo, 1997. ”Rustikat, riekonkäävät ja muut lahottajat”. *Suomen luonnon sata vuotta*. Suomen biologian seuran Vanamon juhlakirja. Yliopistopaino, 97–104.
- Kotkavirta, Jussi (toim.), 1996. *Luonnon luonto. Filosofisia kirjoituksia luonnon käsitteestä ja kokemisesta*. SoPhi. Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 2. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Kovalainen, Ritva, Sanni, Seppo, 1997. *Puiden kansaa*. Kustannus Pohjoinen ja Hiilinielu Tuotanto.
- Kovalainen, Ritva, Nordman Viveka, 2005. *Talande träd. Träd i Kimitonejden. Puhuvat puut. Kemiönseudun puita*. Kimitonejdens naturskyddsförening r.f. Hämeenlinna.
- Krauss, Rosalind, 1985. *The Originality of the Avant-Garde. 1981 in the Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press. Cambridge.
- Kress Gunther, Leeuwen, Theo, van, 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London, New York. Routledge.
- Krogerus, Tellervo, 2000. "Maisema ja merkki, kuvajainen ja kuva. Vesi ja vesiluonto kirjallisuudessa". *Elore* 1/2000 7. vuosikerta. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Joensuu.
- Krohn, Kaarle, 1917. *Suomalaiset syntyloitsut. Vertaileva tutkimus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 157. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kuisma, Markku, 1993. *Metsäteollisuuden maa. Suomi, metsät ja kansainvälinen järjestelmä 1620–1920*. SKS:n toimituksia 1055:1. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kukkonen, Jukka, 1978. ”Runoretkien vanhimmat valokuvat”. Teoksessa *Lännen maita ja Karjalan kyliä*. Kalevalaseuran vuosikirja 58, toim. Saima-Liisa Laatonen. WSOY. Porvoo.
- Kukkonen, Jukka, 1992. "Ulos ateljeesta". Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

- Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, Hinkka, Jorma (toim.), 1992. *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.), 1999. *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Suomen valokuvataiteen museo. Hollola.
- Kukkonen, Jukka, 2000. ”Hausen valokuvaajana. Rauniot ja luonto valokuvaaja Hausenin etsimässä”. Teoksessa *Reinhold Hausen (1850–1942). Kansallisen arkiston rakentaja*. Toim. Elisa Orrman. Art House. Kansallisarkisto. Helsinki.
- Kukkonen, Jukka, 2009. ”I. K. Inhan Helsinki, valon kaupunki”. Teoksessa *Helsinki, valon kaupunki*. Toim. Kjell Westö. WSOY. Helsinki. 17–25.
- Kuuluvainen, Timo et al. (toim), 2004. *Metsän kätköissä. Suomen metsäluonnon monimuotoisuus*. Edita. Helsinki.
- Kuusamo, Altti, 1990. *Kuvien edessä: esseitä kuvan semiotiikasta*. Gaudeamus. Helsinki.
- Kyläkirjaston Kuvalehti. B-sarja*, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901.
- Käyhkö, Unto, 1995. *Painted and photographed portraits in Finland 1839–1870*. Jyväskylä Studies in the Arts 50. University of Jyväskylä. Jyväskylä.
- Laakso, Harri, 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Tutkijaliitto. Helsinki.
- Laaksonen, Pekka (toim.), 1990. *I. K. Inha 1894, valokuvaaja Vienan Karjalassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Kansanelämän kuvauksia 30. Helsinki.
- Laaksonen, Pekka, 1990. ”I. K. Inhan Vienan matka 1894”. Teoksessa *I. K. Inha 1894, valokuvaaja Vienan Karjalassa*. Toim. Pekka Laaksonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Kansanelämän kuvauksia 30. Helsinki.
- Laaksonen, Pekka, Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.), 1994. *Metsä ja metsän viljaa*. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 739. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Laaksonen, Pekka (toim.), 1999. *I. K. Inha. Kalevalan laulumailta, Elias Lönnrotin poluilla Vienan Karjalassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laaksonen, Pekka, Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.), 2002. *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*. Kalevalaseuran vuosikirja 79/80. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Laitinen, Kai, 1978. ”Aino Kallaksen päiväkirjat”. Esipuhe teoksessa *Kallas, Aino, Elämäni päiväkirjat I 1897–1916*. Otava. Helsinki.

- Lassila, Pertti, 2000. *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Lehtinen, Maija, 1990b. ”Virtain maisemissa myöhemminkin.”. *I. K. Inha 125 v. Jäähdysohja-ryhmäjulkaisu. Jäähdysohjan kylätoimikunta. Kesä 1990*, 12.
- Lehtinen, Maija, 1990c. ”Tosioloista, ilmeikästä ja monineuvoista kieltä”. *I. K. Inha 125 v. Jäähdysohja-ryhmäjulkaisu. Jäähdysohjan kylätoimikunta. Kesä 1990*, 11
- Leikola, Matti, 1983. ”Metsää älköön autioksi hävitettävä. Avohakkuiden aatehistoriaa”. Teoksessa *Tämä vihreän kullan maa. Suomen Luonnonsuojeluliiton teemakirja*. Toim. Kirsi Elo. Suomen Luonnonsuojelun Tuki Oy. Helsinki.
- Leikola, Matti, 1997. ”Kaskimetsistä ja suokammosta kohti metsien monimuotoisuutta”. Teoksessa *Suomen luonnon sata vuotta*. Suomen biologian seuran Vanamon juhla-kirja. Yliopistopaino.
- Lempiäinen, Pentti, 2002. *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. WSOY, Helsinki.
- Leino, Eino, 1953 (1903). ”Nocturne”. *Päivän kehrä. Valitut runot*. Otava. Helsinki.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko, 1989. ”Suomi 19:llä vuosisadalla – kansallisteos”. *Leo Mechelin 1839–1914: Helsingin herra, valtiollinen vaikuttaja ja Suomi-kuvan luoja*. Toim. Göran von Bonsdorff et. al. Helsingin kaupungin museo. Helsinki.
- Levanto, Yrjänä, Naukkarinen, Ossi, Vihma, Susann, 2005. *Taiteistuminen*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 79. Helsinki.
- Liekka, Niilo, 1944. ”Suomalaisen luonnon ensimmäinen taidevalokuvaaja. Muistelmia I. K. Inhasta, kirjailijasta ja valokuvaajasta”. *Joulutervehdys*. Suomen Punainen Risti, 14–15, 30–32.
- Lindqvist, Leena (toim.), 2002. *Taiteilijan tiellä. Eero Järnefelt: 1863–1937*. Otava. Helsinki.
- Lingis, Alphons, 1968. ”Translator’s Preface”. Teoksessa Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. Ed. Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Northwestern University Press. Evanston, xl–xlv.
- Lintonen, Kati, 1988. *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 1. Helsinki.
- Lintonen, Kati, 2006. *Hymyilevät rannat. I. K. Inhan luonnonhurmaus ja melankolia*. Maahenki ja Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.

- Louekari, Lauri, 2006. *Metsän arkkitehtuuri*. Teknillinen tiedekunta. Oulun yliopisto, arkkitehtuurin osasto. A 38. Oulu.
- Louhivuori, Anna, 1988. *Myytit kuvina. Marc Chagallin ensimmäisen pariisinkauden (1910–1914) maalausten sturkturalistis-semioottista tulkintaa*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Art 28. Jyväskylä.
- Lübbren, Nina, 2001. *Rural Artists' Colonies in Europe 1870–1910*. Manchester University Press. Barber Institute's critical perspectives in art history. Manchester.
- Lukkarinen, Ville 1999. "Nainen ja kamera – Albert Edelfeltin Suomi kuvissa". Teoksessa *Varjosta*. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.
- Lukkarinen, Ville, Waenerberg, Annika, 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Lukkarinen, Ville, 2004. "Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus". Teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 965. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Lukkarinen, Ville, 2007. *Pekka Halonen – Pyhä taide*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1146. Hämeenlinna.
- Luonnon lumo. Pohjoismainen maisemamaalaus 1840–1910*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse et al., suom. Raija Mattila-Laiho. Helsinki. Ateneumin taidemuseo. 2006.
- Liotard, Jean-François, 1984. "Esittämättömän esittämisestä: ylevä". Käännös englannista Paula Holmila. *Taide* 1984/6, 68–73.
- Lyytikäinen, Pirjo (toim.), 1996. *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Tietolipas 145. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Tampere.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1997. *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 678. Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo, 2001. "Aavistuksen poetiikkaa. Symbolismi ja Otto Mannisen runous". Teoksessa *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Toim. Tuula Hökkä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 830. Helsinki.

Lähteenmäki, Elina, 1992. "Talvikuvia Suomesta". Teoksessa *Lumi, talvikuvia Suomesta 1800–1910*. Cygnaeuksen galleria 25.11.1992–21.2.1993. Mikkelin taidemuseo 26.2.–28.3.1993. Museovirasto. Helsinki.

Malmanger Magne, 2006. "Ylevä maisema". Teoksessa *Luonnon lumo. Pohjoismainen maisemamaalaus 1840–1910*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse et al., suomennos Raija Mattila-Laiho. Helsinki. Ateneumin taidemuseo.

Markkanen, Erkki, 1987. "Harvojen harrastuksesta kansan huviksi 1887–1987". Teoksessa *Tuhansien järvien maa. Suomen matkailun historiaa*. Gummerus. Jyväskylä.

Mayer, Tamar, 1999. *Gender ironies of nationalism: setting the stage. In Nationalism, Sexing the Nation*. Ed. Tamar Mayer. Routledge. London.

Maxwell, Anne, 2000. *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the 'Native' and the Making of European Identities*. Leicester University Press. London and New York.

McDowell, Linda, 1999. *Gender, identity and place. Understanding feminist geographies*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

McQuire, Scott. 1998. *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. Sage Publications. London. Thousand Oaks. New Delhi.

Melin, William E, 1986. "Photography and the Recording Process in the Age of Mechanical Reproduction". *Leonardo*. Vol. 19, nro 1, 53–60.

Merleau-Ponty, Maurice, 1968 (1964). *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. Ed. Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Northwestern University Press. Evanston. Alkuperäinen *Le Visible et l'invisible*. Editions Gallimard. Paris.

Merleau-Ponty, Maurice, 1993 (1961/1945). *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Taide. Helsinki. Alkuperäinen *L'Oeil et l'esprit*. Gallimard. Paris.

Merleau-Ponty, Maurice, 2002 (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics. London and New York. Alkuperäinen *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. Paris.

Merleau-Ponty, Maurice, 2006 (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics. London and New York. Alkuperäinen *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. Paris.

- Miesmaa, J. W. "Käymisiltään runomailla. Vähän Arhippaine Miihkalista (Matkamuiستelma)". *Uusi Suometar* 27.2.1910, nro 47, 13.
- Mikkeli, Heikki, 2005. "Takaisin luontoon – valistuksen ja romantiikan ajan luontosuhteen paradokseja ja kehityslinjoja". Teoksessa *Kaupunkikuvia ajassa*. Toim. Timo Joutsivuo, Markku Kekäläinen. Historiallinen arkisto 119. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Mikkonen, Kai, 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus. Helsinki.
- Mitchell, W. J. T., 1994. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. The University of Chicago Press. Chicago. London.
- Molarius, Päivi, 1996. Johdanto teoksessa *Arvid Järnefelt, Veneh'ojalaiset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.
- Morgan, Daniel, 2006. "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics". *Critical Inquiry*. Spring 2006.
- Myllyntaus, Timo, 1991a. "Suomalaisen ympäristöhistorian kehityslinjoja". *Historiallinen aikakauskirja*. Vol. 89. 4/1991, 321–331.
- Myllyntaus, Timo, 1991b. "Ympäristöhistorian näkökulma". *Ympäristökysymys. Ympäristöuhkien haaste yhteiskunnalle*. Toim. Ilmo Massa, Rauno Sairinen. Gaudeamus. Helsinki.
- Mäkinen, Vesa, 2002 (1988). "Tämän painoksen kuvitusta koskeva tietoliite". Teoksessa *Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvaillut I. K. Inha*. 1988. WSOY. Porvoo. 3. laajennettu painos, 348–352.
- "Målerisk verkan i fotografien", 1893. Efter David, Scolik. Photogr. Nachschlagenbuch. *Fotografisk Tidskrift*. Fotografisk Tidskrifts förlag. Organ för Fotografiska Föreningen i Stockholm, Göteborgs Fotografi-Amatörförening och föreningen Amatörfotografen i Kristiania. Stockholm.
- Naess, Arne, 1981. *Ekologi, samhälle och livsstil*. Lts förlag. Stockholm.
- Nickel, Douglas R. 2001. "History of Photography: The State of Research". *Art Bulletin*, September. Volume LXXIII, nro 3, 548–558.
- Niemi, Juhani, 2002. "Sata vuotta aikaansa edellä?" Esipuhe teoksessa Arvid Järnefelt, *Veljekset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

- Nochlin, Linda, 1967. "Gustave Courbet's Meeting: A Potrait of the Artist as a Wandering Jew". *Art Bulletin*. Vol. 49/1967.
- Nyblin, Daniel, 1892. *Hintaluettelo valokuvaustarpeille*.
- Nyblin, Daniel, 1899. "Är fotografi konst?" *Meddelanden från fotografi amatörklubben i Helsingfors*. Helsingfors. Mars, 3/1899, 39–42.
- Nyblin, Daniel, 1992 (1903). "Valokuvauksen uusi suunta". Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Nyblinin tietolipas*, 1906–1910. Tiedonantoja Suomen valokuvauskaupasta.
- Nye, David E., 2003. "Visualizing Eternity. Photographic Constructions of the Grand Canyon". In *Picturing Place. Photography and Geographical Imagination*. Ed. Joan Schwartz, James Ryan. I.B. Tauris. London. New York.
- Nyky-suomen sanakirja, 1967. Päätoimittaja Matti Sadeniemi. WSOY. Porvoo.
- Oikari, Aimo, 1997. "Vesistöjen pilaamisesta vesiensuojelun aikaan". Teoksessa *Suomen luonnon sata vuotta*. Suomen biologian seuran Vanamon juhlakirja. Yliopistopaino.
- Oittinen, Vesa, 1997. Suomentajan kommentit. Teoksessa *Prolegomena : eli, Johdatus mihin tahansa metafysiikkaan, joka vastaisuudessa voi käydä tieteestä*. Immanuel Kant. Suomentanut ja selitykset laatinut Vesa Oittinen. Gaudeamus. Helsinki.
- Ojanperä, Riitta (toim.), 2000. *Tuntematon horisontti. Suomen taidetta 1870–1920*. Ateneumin julkaisut 20. Ateneumin taidemuseo/Valtion taidemuseo. Helsinki.
- Ojanperä, Riitta (toim.), 2001. *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Ateneumin julkaisut 24. Ateneumin taidemuseo/Valtion taidemuseo. Helsinki.
- Oksanen Markku, 1997. "Johdanto". *Ympäristöfilosofia. Kirjoituksia ympäristönsuojelun eettisistä perusteista*. Gaudeamus. Tampere.
- Ollila, Anne, 2000. *Aika ja elämä. Aikakäsitys 1800-luvun lopussa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 795. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Oulun valokuvaajia ja kuvaajia 1800-luvulla*, 1976. Pohjois-Pohjanmaan museo. Oulu.

- Paasilinna, Erno, 1988. "I. K. Inha ja hänen maisemansa". Esipuhe teoksessa *Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvaillut I. K. Inha*. 1988. WSOY. Porvoo. 3. laajennettu painos.
- Paasilinna, Erno (toim.), 1990. *Matkoja vanhassa Suomessa*. Otava. Keuruu.
- Pakkanen, Veikko, 1999. "Hopeaan taltioitu tuoreus. Daniel Nyblin taideteosvalokuvaajana Suomessa 1879–1904". Teoksessa *Heijastuksia lasissa. Daniel Nyblin taideteosvalokuvaajana Suomessa 1879–1904*. Toim. Erkki Anttonen. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki.
- Palin, Tutta, 1999. Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. Teoksessa *Suomi. Outo pohjoinen maa. Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. PS-kustannus. Suomen itsenäisyyden juhlarahaston Sitran julkaisusarja nro 229. WSOY. Porvoo, 208–233.
- Palin, Tutta, 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sääty- ja sukupuolihierarkian haastajina*. Taide. Helsinki.
- Pallasmaa, Juhani, 1987. "Metsän arkkitehtuuri". *Silva Fennica* 1987, vol. 21 nro 4, 445–452.
- Paterson, Jacqueline, Memory, 1996. *Tree Wisdom*. Thorsons.
- Pekonen, Osmo, 2003. "Elämän puu". Teoksessa *Metsään mieleni*, toim. Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo, Virpi Kaukio. Maahenki. Helsinki.
- Pekurinen, Mika, 1997a. "Elämää metsässä ja metsästä. Metsäkonfliktien kahdet kasvot". Teoksessa *Luonnon ehdoilla vai ihmisen arvoilla. Polemiikkia metsien suojelusta 1850-luvulta 1990-luvulle*. Toim. Heikki Roiko-Jokela. Atena Kustannus. Jyväskylä.
- Pekurinen, Mika, 1997b. "Sivistys velvoittaa. Klassinen luonnonsuojelu Suomessa". Teoksessa *Luonnon ehdoilla vai ihmisen arvoilla? Polemiikkia metsiensuojelusta 1850–1990*. Toim. Heikki Roiko-Jokela. Atena Kustannus. Jyväskylä, 126–151.
- Peltonen, Matti, 2007. "I. K. Inha kansankuvaajana". Teoksessa *Kansanomainen ajattelu*. Toim. Eija Stark ja Laura Stark. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1106. SKS. Helsinki.
- Pentikäinen, Juha, 1994. "Metsä suomalaisten maailmankuvassa". Teoksessa *Metsä ja metsän viljaa*. Toim. Pekka Laaksonen, Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Pinchot, Gifford, 1947. *Breaking New Grounds*. Harcourt Brace and Company. New York.

- Pollock, Griselda, 2003 (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's History*. Routledge. London.
- Pollock, Griselda, 2007. *Conceptual odysseys: passages to cultural analysis*. I. B. Tauris. London.
- Porkka, Pirjo, 1986. "1842–1920. Valokuvauksen varhaisista kehitysvaiheista Suomessa". Teoksessa *Minne. Suomalainen valokuvataide 1842–1986*. Valokuvauksen vuosikirja 1986. Suomen valokuvataiteen museon säätio. Helsinki.
- Ramsay, August (A, R–Y), *Finsk Tidskrift*. Januari. 1896. 71–73.
- Reitala, Aimo, 1978. *Karhuntaljaan puettu Suomi. Walter Runeberg ja Suomi-neidon historia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 1. Taidehistorian seura. Helsinki.
- Reitala, Aimo, 1983. *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Otava. Helsinki.
- Reitala, Aimo, 1986. *Werner Holmbergin taide*. Otava. Helsinki.
- Reitala, Aimo, 1987. "Metsä suomalaisessa kuvataiteessa". *Silva Fennica* 1987, vol. 21 nro 4, 436–444.
- Relander, Oskar, 1893. *Karjalan kuvia*. Helsinki.
- Reunala, Aarne, 1983. "Metsä on suomalaisen koti". Teoksessa *Tämä vihreän kullon maa. Suomen Luonnonsuojeluliiton teemakirja*. Toim. Kirsi Elo. Suomen Luonnonsuojelun Tuki Oy. Helsinki.
- Reunala, Aarne, 1987. "Metsä arkkityyppinä". *Silva Fennica* 1987, vol. 21 nro 4, 415–426.
- Reunala, Aarne, Heikinheimo, Matti, 1987. *Taistelu metsistä. Voimaperäinen metsätalous Suomessa ja muissa maissa*. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Reunala, Aarne, 1994. "Turvallisuuden tunne metsän henkisenä arvona". Teoksessa *Metsä ja metsän viljaa*. Toim. Pekka Laaksonen, Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 73. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Ricoeur, Paul, 1981. *Hermeneutics and the human sciences: essays on language, action and interpretation*. Ed. and introd. John B. Thompson. Cambridge University Press. Cambridge.
- Richards, Robert, 2002. *J. The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the age of Goethe*. University of Chicago Press. Chicago.
- Robinson, M. David (ed.), 2003. *Emerson. The Spiritual Emerson, Essential Writings*. Beacon Press.

- Roiko-Jokela, Heikki 1997. "Meiltä loppuvat metsät? Metsien haaskauksesta metsänhoidon valistustyöhön (noin 1850–1910)". Teoksessa *Luonnon ehdoilla vai ihmisen arvoilla? Polemiikkia metsiensuojelusta 1850–1990*. Toim. Heikki Roiko-Jokela. Atena Kustannus. Jyväskylä.
- Roinila, Tarja, 2003. "Esipuhe". Teoksessa *Tilan poetiikka*. Gaston Bachelard. Suom. Tarja Roinila. Nemo. Helsinki.
- Rolston, Holmes, 1997. "Arvot luonnossa". Teoksessa *Ympäristöfilosofia. Kirjoituksia ympäristönsuojelun eettisistä perusteista*. Toim. Markku Oksanen et al. Gaudeamus. Helsinki.
- Rolston, Holmes, 2003. "Esteettinen kokemus metsissä". Teoksessa *Metsään mieleni*. Toim. Yrjö Sepänmaa et al. Maahenki. Helsinki.
- Ronkainen, Suvi, 2005. "Tiedon monitieteellisyys ja monitieteellisyyden seurauksia". Teoksessa *Rajoilla: puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Toim. Päivi Rajala ja Marja Tuominen. Lapin yliopisto. Rovaniemi.
- Saarikangas, Kirsi (toim.), 1998. *Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään*. Vastapaino. Tampere.
- Saarikangas Kirsi, 2002. "Merkityksellinen tila: lähiöasuminen, arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena". Teoksessa *Eletty ja muistettu tila*. Toim. Taina Syrjämaa ja Janne Tunturi. Historiallinen arkisto 115. Helsinki.
- Saarikangas, Kirsi, 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli: asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1099. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Salo, Merja, 2000. *Imageware – kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 29. Helsinki.
- Salmi, Hannu, 2003. "Kääntäjän esipuhe". Teoksessa *Atala*. René de Chateaubriand. Suomentanut Hannu Salmi. Faros. Turku.
- Santanen, Sami, 1990. "Saatanan ylevä". Teoksessa *Sublim, ylevä, sublime*. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 22. Jyväskylä, 38–49.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Otava. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme, *Uuden taiteen lähteillä: suomalaisia taiteilijoita Pariisissa, Berliinissä ja Italiassa 1891–1895*. 1966. Otava. Helsinki.

- Sarajas-Korte, Salme, 1989a. "1880-luku. Aatteiden vuosikymmen". *Ars – Suomen taide 4*. Päätoim. Salme Sarajas-Korte. Weilin & Göös. Keuruu.
- Sarajas-Korte, Salme, 1989b. "Maalaustaide 1890-luvulla – mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa. Symbolismi vai patriotismi". *Ars – Suomen taide 4*. Päätoim. Salme Sarajas-Korte. Weilin+Göös. Porvoo.
- Saraste, Leena, 2004. *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla*. Kuvista sanoin 7. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 18. Musta taide. Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.
- Sarmela, Matti, 1987. "Swidden Cultivation in Finland as a Cultural System". *Suomen antropologi - Finnish Anthropologist*. 4/1987. Saatavilla myös: www.kotikone.fi/matti.sarmela/swidden.htm.
- Sarmela, Martti, 1994. *Suomen perinneatlas*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 587. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Savelainen, Hannele, 1998. *Nelimarkan maisema : 1920-luku Eero Nelimarkan maisemataiteessa – aikansa maisemasta ajattomaan maisemaan*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja 17. Helsinki.
- Savolainen, Irma, 1992. *Taiteilijoita, käsityöläisiä ja taivaanrannan maalareita. Turkulaiset valokuvaajat vuoteen 1918*. Turun maakuntamuseo, raportteja 15. Turku.
- Scharf, Aaron, 1968. *Art and Photography*. The Penguin Press. London.
- Schneider, Pierre, 1968. *The World of Manet 1832–1883*. Time. New York.
- Schwartz, Heinrich, 1931. *David Octavius Hill – Der Meister der Photographie*. Leipzig. Insel.
- Schwartz, Joan, Ryan, James, R. (ed.), 2003. *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. I. B. Tauris. London. New York.
- Schweitzer, Albert, 1998 (1933). *Out of my life and thought*. John Hopkins University Press. Baltimore.
- Seiberling, Grace, 1989. "Newton's Burnham Beeches and early British photographs of trees". *History of Photography*. Vol 13 /1. January – March .
- Sekula, Allan, 1984 (1975). "Valokuvan merkityksen keksimisestä". Suom. Martti Lintunen. Kirjassa *Kuvista sanoin 2*. Toim. Martti Lintunen. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Helsinki.
- Sekula, Allan, 1986. "The Body and Archive". *October*. Vol 39. Winter 1986, 2–64.

- Selkokari, Hanne, 2008. *Kalleuksia isänmaalle : Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 115. Suomen muinaismuistoyhdistys. Helsinki.
- Sepänmaa, Yrjö, 1981. "Tarkoituksenmukaisuus ympäristön kauneuden kriteerinä". Teoksessa *Ympäristöestetiikka*. Toim. Aarne Kinnunen, Yrjö Sepänmaa. Gaudeamus. Helsinki.
- Seppä, Anita, 2007. "Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti?" Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä. Gaudeamus. Helsinki University Press. Helsinki.
- Seppänen, Janne, 1999. "Valokuva vai vale". *Nuori Voima* 2/1999, 5–8.
- Seppänen, Janne, Väliverronen, Esa, 2000. "Lehtivalokuvan luonto. Kuvan ja tekstin suhteista ympäristödiskurssissa". *Sosiologia* 37/2000, 330–348. Julkaistu myös Seppänen 2001, 138–163.
- Seppänen, Janne, 2001. *Valokuvaa ei ole*. Musta Taide/Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.
- Seppänen, Janne, 2005. *Visuaalinen kulttuurin. Teoria ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Vastapaino. Tampere.
- Sepänmaa, Yrjö, 1994. *Alligaattorin hymy. Ympäristöestetiikan uusi aalto*. Helsingin yliopisto. Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Jyväskylä.
- Sepänmaa, Yrjö, Heikkilä-Palo, Liisa (toim.), 2002. *Vesi vetää puoleensa*. Ympäristöestetiikan julkaisusarja. Maahenki. Helsinki.
- Sepänmaa, Yrjö, Heikkilä-Palo, Liisa, Kaukio, Virpi (toim.), 2003. *Metsään mieleni*. Maahenki. Helsinki.
- Sihvo, Hannes, 1969. *Karjalan löytäjät*. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Sihvo, Hannes, 1992. "Talvi – luonnon 'lumitaiteilija', 'suuri taideniekka'". Talven kuvauksia suomalaisessa kaunokirjallisuudessa. Teoksessa *Lumi, talvikuvia Suomesta 1800–1910*. Cygnaeuksen galleria 25.11.1992–21.2.1993. Mikkelin taidemuseo 26.2.–28.3.1993. Museovirasto. Helsinki.
- Sihvo, Hannes, 2003 (1973). *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 940. Helsinki. 2. painos.
- Siikala, Anna-Leena, 1994. *Suomalainen šamanismi, mielikuvien historiaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

- Siltala, Pirkko, 1987. ”Metsän turvallisuus”. *Silva Fennica* 1987, vol. 21 nro 4, 405–414.
- Sinisalo, Hannu, Tähtinen, Ritva (toim.), 1996. *Suomen valokuvaajat 1842–1920*. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Helsinki.
- Sinisalo, Soili, 2001. ”Elämänvoimaa ja unelmia”. *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin julkaisut nro 24. Valtion taidemuseo/Ateneumin taidemuseo. Helsinki.
- Sinisalo, Soili, 2001. ”Alkuperäisyyden kaipuu. Primitiivisyys”. *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Toim. Riitta Ojanperä. Ateneumin julkaisut nro 24. Valtion taidemuseo/Ateneumin taidemuseo. Helsinki.
- Skolimowski, Henryk, 1984. *Ekofilosofia*. Suom. Taisto Nieminen. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Skolimowski, Henryk, 1993. *A Sacred Place to Dwell*. Element Books Limited. Massachusetts, Dorset, Queensland.
- Skolimowski, Henryk, 1996. *Ekojooga*. Suom. Anuirmeli Sallamo. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Smith, Anthony D., 2003. *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*. Oxford University Press. New York.
- Snellman J. V., 1892. ”Bref från en resa”. *Samlade Arbeten II*. Förra häftet. Helsingfors. 1892 (Saima 1844).
- Sontag, Susan, 1978 (1973). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux. New York.
- Sparre, Louis, 1930. *Kalevalan kansaa katsomassa : muistiinpanoja Kauko-Karjalan retkeltä v. 1892*. Suom. Joel Lehtonen. WSOY. Porvoo.
- Spencer, Stephanie, 1987. ”Francis Bedford’s Photographs of North Wales: Selection and Interpretation”. *History of Photography*. Vol. 11/3, July–September.
- Stewen, Riikka, 1989. *Hugo Simberg – unien maalari*. Otava. Helsinki.
- Stewen, Riikka, 1995. *Beginnings of Being. Paintings and the Topography of the Aesthetic Experience*. Taidehistorian seura. Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Helsinki.
- Stewen, Riikka, 1996. ”Suljetut silmät”. Teoksessa *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadan vaihteen taiteesta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere.

Stewen, Riikka, 1999. ”Silmä ja näkyvyyden meri. Moderni katse ja muistin tulevaisuus”. Teoksessa *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. Gaudeamus. Helsinki, 222–243.

Sturken, Marita, Cartwright, Lisa, 2005. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press. New York.

Ståhlberg, K. E., 1890. *Amatörfotografen*. Wickström & co. Helsingfors.

Ståhlberg, K. E., 1890. *Valokuvauksen harrastaja*. Wickström & co. Helsinki.

Ståhlberg, K. E., 1898. ”Muutama sana vasta-alkajille”. *Suomen valokuvauskauppa- ja tehdasosakeyhtiö, Helsingissä*. Hintaluettelo. Helsinki.

Suomen luonnon sata vuotta, 1997. Suomen biologian seuran Vanamon juhla-kirja. Yliopistopaino.

”Suomen matkailijayhdistys 1887–1937”. *Suomen Matkailu*, nro 2. Otava. Helsinki. 1937.

Suomi 19:llä vuosisadalla. Suomalaisten kirjailijain ja taiteilijain esittämä sanoin ja kuvin, 1898 (1893). 2. painos. Toimittajakunta C. G. Estlander et al. Ulosantaja Leo Mechelin. Kustantaja G. W. Edlund. Helsinki.

Suomi. Matkaopas. Käytännöllinen käsikirja, 1895. Toim. August Ramsay. Suomen Matkailijayhdistys. Kuopio.

Suonpää, Juha, 2002. *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten diskurssien metsästys*. Taideteollinen korkeakoulu. Vastapaino. Tampere.

Suutala, Maria, 1986. ”Luonto ja kansallinen itsekäsitys. Runeberg, Topelius, Lönnrot ja Snellman suomalaisten luontosuhteen kuvaajina”. Teoksessa *Hyöty, sivistys, kansakunta. Suomalaista aatehistoriaa*. Toim. Juha Manninen, Ilkka Patoluoto. Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen. Oulu.

Tagg, John, 1982. ”The Currency of the Photography”. Teoksessa *Thinking Photography*. Ed. Victor Burgin. Macmillan. London and Basingstoke.

Tagg, John, 1988. *The Burden of Representation: Essays on photographs and histories*. Macmillan. London.

Taipale, Ari, 1988. *Kolin opas*. Suomen Matkailuliitto. Mäntä.

Tammisto, Antero, 1984. ”Naiskuva Suomen historian oppikirjoissa (1843–1945)”. Teoksessa *Nainen historiassa*. Toim. Auvo Kostiainen. Turun yliopiston historian laitos. Historian perintö 10. Turku, 206–213.

- Tarkka, Lotte, 1989. ”Karjalan kuvaus kansallisena retoriikkana. Ajatuksia karelianismin etnografisesta asetelmasta”. Teoksessa *Runon ja rajan tiellä*. Kalevalaseuran vuosikirja 68. Toim. Seppo Knuutila ja Pekka Laaksonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 249–252.
- Taskinen, H., 2000. ”Vanhat pyhät uhripaikat”. Teoksessa *Kolin perintö – kaskisavusta kansallismaisemaan*. Toim. L. Lovén, H. Rainio. Jyväskylä.
- Teinonen, Seppo A., 2002. *Teologian sanakirja*. Toim. Olli Hallama. Systemaattisen teologian laitos, Helsingin yliopiston teologinen tiedekunta. Helsinki.
- Thesleff, Arthur, 1898. ”Kunnioitusta puille”. Julkaisussa *Kyläkirjaston Kuvalehti*. B-sarja, nro 7/1898.
- Thoreau, David, Henry, 1990 (1954). *Elämää metsässä*. Suom. Mikko Kilpi. WSOY. Juva.
- Thoreau, David, Henry, 1997. *Kävelemisen taito*. Suom. Markku Envall. Jack-in-the-box. Helsinki.
- Tihinen, Juha-Heikki, 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Taidehistorian seura. Helsinki.
- Tirranen, Hertta, 1954. ”I. K. Inha. (Konrad Into Nyström)”. Teoksessa *Aleksis Kivistä Martti Merenmaahan. Suomalaisen kirjailijoiden elämäkertoja*. WSOY. Porvoo, Helsinki, 219–228.
- Topelius, Zacharias, 1845. *Finland framstäldt i teckningar*. A. W. Gröndahl. Helsingfors.
- Topelius, Zacharias, 1893–95. *Lukemisia lapsille*. WSOY. Porvoo.
- Topelius, Z[acharias], 1898a. ”Esipuhe”. Teoksessa *Suomi 19:llä vuosisadalla*. Päätoimittaja L. Mechelin ja toim. C. G. Estlander et. al. Kustantaja G. W. Edlund. Helsinki. 2. painos.
- Topelius, 1898b. ”Kansan elinkeinot”. *Suomi 19:llä vuosisadalla. Suomalaisen kirjailijain ja taiteilijain esittämä sanoin ja kuvin*. 2. painos. G. W. Edlund. Helsinki.
- Topelius, Z., 1909. *Lehtisiä mietekirjastani*. Suom. Juhani Aho. WSOY. Porvoo. 3. painos.
- Topelius, Zacharias, 1984 (1872–74). *Matkustus Suomessa*. Toim. Aarni Krohn. Littera. Karisto. Hämeenlinna. Näköispainos.
- Topelius, Zacharias, 1998 (1872–74). *Matkustus Suomessa. Suomalaisia alkuperäisiä kuvia*. Ensimmäinen jakso. Otava. Keuruu.

- Tuohino, Anja, Pitkänen, Kati, 2003. *Järven henkeä etsimässä. Järvi-Suomen markkinointikuvat italialaisten ja saksalaisten tulkitsemina*. Savonlinnan koulutus- ja kehittämiskeskuksen julkaisuja nro 2. Joensuun yliopisto. Savonlinna.
- Turistföreningens i Finland Årsbok för 1887*, 1888. Helsingfors.
- Turistföreningens i Finland Årsbok 1896*, 124. Helsingfors.
- Ulkuniemi, Seija 2005. *Valotetut elämät – Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa*. Acta Universitatis Lapponiensis 80. Lapin yliopisto. Rovaniemi.
- Urry, John, 1995. *Consuming Places*. Routledge. London.
- Uusi Sivistyssanakirja*, 1970. Toim. Annukka Aikio. Otava. Helsinki.
- Vainikkala, Erkki (toim.), 1990. ”Ylevä, rajakokemus vai ratkaisu”. Teoksessa *Sublim, ylevä, sublime*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 22. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Valenius, Johanna, 2004. *Undressing the maid: gender, sexuality and the body in the construction of the Finnish nation*. Bibliotheca historica 85. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Varpio, Yrjö, 1997. *Matkalla moderniin Suomeen. 1800-luvun suomalainen matkakirjallisuus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 681. Helsinki.
- Vesikansa, Jyrki, 1996. ”I. K. Inha ja Uusi Suometar”. Teoksessa *Virtain viemisiä ja Euroopan tuliaisia*. Toim. Antti Koironen. I. K. Inhan 130-vuotisjuhlaseminaari Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasemalla 27.–28.10.1995. Tutkivi 11. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Virkkala, Maria-Anne, 2004. ”Kantin ylevän analytiikka ja luonto”. *Synteesi* 2/2004, 80–94.
- Virtain Valkeajärveltä Vianaan I. K. Inhan matkassa: I. K. Inhan 140-vuotisseminaarin alustuksia Virroilla 12.11.2005*. Toim. Antti Koironen. Tampereen yliopiston Virtain kulttuurintutkimusasema. Virrat. 2006.
- Virtaranta, Pertti, 1973. ”I. K. Inha”. *Valokuvauksen vuosikirja 1973*. Lahti.
- Vogel, E., 1905. *Valokuvauksen käsikirja*. Suom. A. A. F. Yrjö Weilin. Helsinki.
- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 1981. ”I. K. Inhan elämä”. Teoksessa *I. K. Inha. Valokuvaaja 1865–1930*. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, Kajander, Ismo. WSOY. Helsinki.

- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 1986. *Daniel Nyblin*. Valokuvanäyttely 16.10 – 9.11. 1986. Repro Art. Helsinki.
- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 1992a. ”Suomi kuvissa”. Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 1992b. ”Painettu valokuva”. Teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, Kajander, Ismo, 1981. *I. K. Inha. Valokuvaaja 1865–1930*. WSOY. Helsinki.
- Vägvisare i Finland*, 1895. Praktisk resehandbok sammanställd af Dr August Ramsay. Turistföreningen i Finland. Helsingfors Central-Tryckeri. Helsingfors.
- Vänskä, Annamari, 2007. ”Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria”. Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä. Gaudeamus. Helsinki University Press. Helsinki.
- Väyrynen, Kari, 2006. *Ympäristöfilosofian historia. Maamyytistä Marxiin*. 23'45. Eurooppalaisen filosofian seura ry. Tampere.
- Waenerberg, Annika, 1991. ”Morfologinen kasviromantiikka – erään ornamentti-idean alku ja loppu”. Teoksessa *Kaipuu maisemaan. Saksalaista romantiikkaa 1800–1840. Alles drängt zur Landschaft. Deutsche Romantik 1800–1840*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 41. Tampere.
- Waenerberg, Annika, 2004. ”Syysmaisema vai kansallismaisema – Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennetut kehukset”. Teoksessa Ville Lukkarinen, Annika Waenerberg, *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Helsinki.
- Warren, Karen J., 1996. "The Power and the Promise of Ecological Feminism". Teoksessa *Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology*. Ed. Michael E. Zimmerman. Prentice Hall. New Jersey.
- Warner, Marina, 1985. *Moments & maidens. The allegory of the female form*. Weidenfeld and Nicolson. London.
- Warren, Karen J. (ed.), 1994. *Ecological Feminism*. Routledge. London.
- Wells, Liz (ed.), 2000. *Photography. A Critical Introduction*. Routledge. London.

Wentzel Hagelstam kustantajana 1891–1903. Satavuotismuisto, 2003. Sällskapet Bokvännerna i Finland. Tammisaari.

Williams, Raymond, 2003. ”Luontokäsitykset”. Suomentanut Mikko Lehtonen.

Teoksessa *Luonnon politiikkaa*. Toim. Yrjö Haila, Ville Lähde. Vastapaino. Tampere.

Wylie, John, 2006. ”Depths and folds: on landscape and the gazing subject”.

Environment and Planning D. Society and Space. Vol. 24, 519–535.

Zimmerman, Michael E. (ed.), 1993. *Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology*. Prentice Hall. New Jersey.

Sanomalehdet

Finsk Tidskrift. Januari. 1896. 71–72.

Helsingfors Tidningar 5.4.1854. 2.10., 6.10., 9.10.1858.

Koillissanomat 13.11.1991, 20.11.1991, 3.12.1991, 9.12.1991, 31.12.1991 ja 3.1.1992. Seppo Ervasti. ”Kuusamon matkailun vaiheita”.

Päivälehti 1.10.1890, nro 227, 2. ”Karjala ja sen taiteellinen merkitys”.

Päivälehti 24.11.1892. ”Suomalaisten maisemakuvain näyttely”.

Päivälehti 6.12.1893.

Päivälehti 14.1.1896.

Päivälehti 16.1.1896.

Maamme. 14.10.1890, nro 123.

Uusi Kuvalehti. 1896, elokuu 15. p. nro 15, 186–187. Aho, Juhani. ”Suomi kuvissa”.

Uusi Suometar 9.10.1890 nro 234.

Uusi Suometar 1894, nro 123, 128, 129, 130, 141, 142, 147.

Uusi Suometar, 1895, nro 295, 19.12.

Uusi Suometar 27.2.1910, nro 47, 13. Miesmaa, J. W. ”Käymisiltään runomailla.

Vähän Arhippaine Miihkalista (Matkamuistelmia)”.

KUVALIITE

1. *Hirveäkallio* (1892), Nivajärvi, Kuolajärvi, SVM.
2. *Finland i bilder: Suomi kuvissa* -valokuvateos (1895–1896). Esimerkkiotoksia vesimaisemista.
3. *Finland i bilder: Suomi kuvissa* -valokuvateos (1895–1896). *Koli-*, *Kangasala-* ja *Vallinkoski*-panoraamat.
4. *Imatra, Finland i bilder: Suomi kuvissa* -valokuvateos (1895–1896).
5. *Kaskenviertäjät* (1893), Eno, SVM / WSOY:n kokoelma.
6. *Kaskenviertäjät* (1893), Eno, SVM / WSOY:n kokoelma.
7. *Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä* (1903–1904), Karjalohja, SVM / WSOY:n kokoelma.
8. *Arhippainen Miihkali* (1894), Vienan Karjala, SKS/KRA.
9. *Sortavalan Haavuksen saari* (n. 1893–1895), Sortavala, MV.
10. *Kuopion Laivonsaari* (n. 1893), Kuopio, MV.
11. *Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvailut I. K. Inha. Puro*-valokuvaessee. (1925)
12. *Puro*-valokuvaessee, kuva “...se oli minusta kaunis pikku niva...” (kuvattu 1914–1915, julkaistu 1925), Uskalinjoki, Virrat, SVM / WSOY:n kokoelma.
13. *Puro*-valokuvaesseen ulkopuolelle jätetty otos (1914), Uskalinjoki, Virrat, SVM / WSOY:n kokoelma.

KUVAT



Hirveäkallio (1892), Nivajärvi, Kuolajärvi, SVM.



Finland i bilder. Suomi kuvissa -valokuvateos (1895–1896). Esimerkkiotoksia vesimaisemista. Yllä Vuokatti ja alla Näköala Riuttavuorelta Laatokalle.





Finland i bilder. Suomi kuvissa -valokuvateos (1895–1896). Esimerkkiotoksia vesimaisemista. Yllä Hangon ulkosaaristoa ja alla Ahvenanmaan luontoa.





Finland i bilder. Suomi kuvissa -valokuvateos (1895–1896). Esimerkkiotoksia vesimaisemista. Yllä Barön salmi ja alla Maisema Hämeestä.





Finland i bilder. Suomi kuvissa -valokuvateos (1895–1896). Koli- ja Kangasala- ja Vallinkoski-panoraamat.



Imatra, Finland i bilder. Suomi kuvissa -valokuvateos (1895–1896).



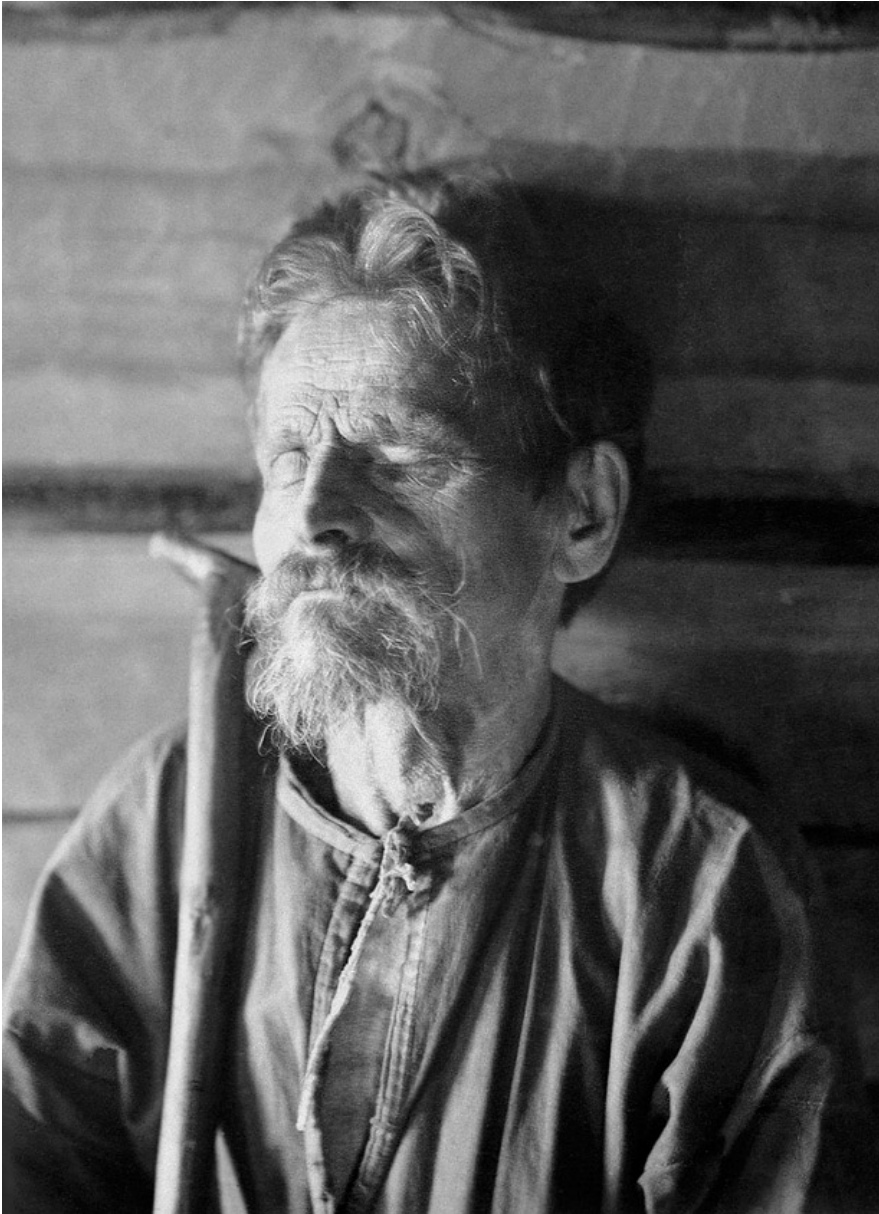
Kaskenviertäjät (1893), Eno, SVM / WSOY:n kokoelma.



Kaskenviertäjät (1893), Eno, SVM / WSOY:n kokoelma.



*Vuoritammia Karjalohjan Puujärvellä (1903–1904), Karjalohja, SVM / WSOY:n
kokoelma.*



Arhippainen Miihkali (1894), Vienan Karjala, SKS/KRA.



Sortavalan Haavuksen saari (n. 1893–1895), Sortavala, MV.



Kuopion Laivonsaari (n. 1893), Kuopio, MV.

P U R O



Soistuvaa hongikkoa.

En olisi luullut sitä kummaa tapahtuvan, että minä tulisin vuoden viettämään kotipitäjääni kaikkein kolkoimmalla näkiperällä, jossa ei ole järviä, ei laaksoja, ei muuta kuin soita ja kaakaita ja varsinkin soita, samaa läkettä jo kuin tuo svakki Metsä-Pohjanmaa, jonka läpi matkustaja koettaa plästä niin pian kuin suinkin.

Se oli toivotonta seutua, rahkasammal ja raaka suomuta eivät tyytyneet enää lakihin maihin, vaan yrittivät vallata kaakaitakin ja kalliota, ja surunvoittoiset olivat vaeltajain miitteet hänen tallustellessaan pitkien ojain varsia suopurussa ja vaivaiskoivikoissa, harvoin nähden mitään, johon huomio kiintyisi, joka saisi ajatuksen vilkkaammoin liikkuman.

Syksyllä vaeltelin siellä monet erät, aavolla soilla, joitten välissä kaantaurodolla oli syöhyt vanhaa hongikkoa, saaden seudun pettävästi muistuttamaan jotain saksalaista viljelys- seutua, jossa vainoitten välillä juoksee kaistaleet vanhoja metsiä. Mutta suotta täällä tähyili pieniä kylä kirkkoineen, ainoat ihmis-

387



»Se seutu ei ollut ilahduttava...»



»Mitsin suojaan päästyksin se tapasi hieman halveampua maata...»

oli voinut pitää hongikon varpaat kuivina. Metsän suojaan päästyään se kuitenkin tapasi hieman kaltevampaa maata ja samalla sai voimaa huuhota itselleen pahaanmaan uoman ja virittää hiljaisen hyräilyn ympäristönsä iloksi.

388

jäljet olivat yksitoikkoiset loppumattomat ojat, joilla oli aikomus vallata nämä auriot airtuiksi.

Ilman ihmisen apua rahka saakin täällä kaikkialla valan ja huolestuen katseli vaeltaja, kuinka se salavhkaa hiipi vankimpiinkin hongikoihin, valmistuen patirakkoille jälkivoittoa päin menoa.

Lohrua tuotti minulle vain puro, joka hyräili sävelein korven kainalossa ja tuon tuostakin käänsi askelteni sinnepäin, myöhään syksyllä, talvella ja sitten jälleen keväällä...

Se kohta, jossa se asuntamme koepiirin ilmestyi, ei tosin ollut ilahduttava — melkoinen neva, jonka jetoissa se kierteli, ja sitten soistuva metsän reuna, johon se

unteloinne vesineen ei ollut jaksanut sen vertaa uoma kaivaa, että

Ja kenpää ei siinä metsässä kävellessään olisi seurannut ääntä ja kulkenut puron varrta ja katsellut sen kaivalemissa ja monenlaisista koloja ja soilla, mitä se oli itselleen virutellut.

Nyt alkoi kuitenkin, syysmyöhällä, virta hidastumistaan hidastua, lunta sataa ripsahdelti rannoille, se taas suli, taas satoi ja suli, ja pienet paksut rakentelivat rannalle siltojaan, joista ei kuitenkaan tahtonut tulla sen valmiimpaa.

Olipa toisin paikoin silta jo valmis, mutta tunnempi jäi vielä erosi valkeista rannoista, ilmaisten, mikä siinä jääkattensa alla matkasi etäistä päämääränsä kohti.

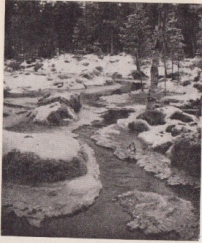
Uscin oli mimulla matkoillani täällä purovareissa valokuvauksone mukana ja enimmäkseen sieltä ei tarvinnut tyhjiä mieheni kottia palata. Niin paljon erillaisia puolia puro matkallaan paljasti tiistä yksitoikko-



»... mikä siinä matkasi etäistä päämääränsä kohti.»

389

Suomen maisemia. Näkemänsä mukaan kuvaillut I. K. Inha. Puro-valokuvaessee (1925), 7 aukeamaa.



«Pienen virran rannalla istuin joskus ilta-
hämyssä...»



«... mulla piiritähden joka puolella loppu-
maton vettä...»

sesta metsiä, liit-
tien joka soppeen
oman karensa tai
kiiltävän vesipintansa,
rannansa vaihte-
levan kasvillisuu-
den, että siellä aina
oli jotain uutta löy-
dettävää.

Pienen virran
rannalla istuin jos-
kus iltohämässä ja
kaibomielellä katse-
lin, kuinka jääpar-
teet kasvoivat yhä
enemmän toisiaan
kohti, kunnes lopul-
ta tapasivat toisensa
ja virta lunta sel-
kiänsä saatuaan vain
salarulla solimallaan
ilmaisi itensä.

Korpikuusen juu-
rella sula raioitti
silmiini raukeasti,
ajatukselta, kuin
uuneen vaipuva. Vie-
li kauemmin piti
pieni koski puolaan
ja runsaan muodon
lumisateen jälkeen
tullessani sen par-
taalle se mustine ve-
sineen ja puitaine
lumineen syytti mi-
nut, niin että oiko-
päätä riensin kotia
nautimaan valoku-
vauskoneeni.

Mutta talven tul-
tua täydellä todella
pakkasineen jäätynä
pieni joki poljijaa-
myöden.

Niin, talvi oli
siellä selkosella anka-
rampi kuin olen mie-
lelleni vielä milloin-
kaan kokenut. Aurin-
ko nousi aivan myö-
hään eikä vielä ennät-
tänyt kunnolla läm-
metä, ennenkuin jo
laski mailleen. Se nousi
ruskoitta, hämärittä,
kulleksken lyhyen
matalan kaarensa, ja
yhtä ilottomasti taas
sukelti metsään ja öin
päivän kovat paksat
pusersivat natsisevista
puista viimeisenkin
lämpön taitteen ja ih-
miset hääläntyneinä
ajoivat putta pesään
eivätäk tahtoneet edes
takkavalkeansa ääressä
toimeen tulla.

Lunta, lunta sa-
toi, kuin ei olisi koko
avaruus ollut muuta
kuin sitä, ja kaikille
oksille sitä kasaantui
niin runsaasti, että
metsässä kaaloi kuin lumen sisässä. Reen jalkat kiljuivat,
suksi ei luistanut, ei tahtonut voida kulkea minnekään. Mutta
kun jouluastona tavus selkeni pitkään pyryjen jälkeen ja lähin
tielle kävelemään, kirpeistä pakkasesta huolimatta, niin kuljin



«Korpikuusen juurella sula raioitti raukeasti
silmiänsä kuin uuneen vaipuva...»



«... virtaa leevältä yli maantienkin...»



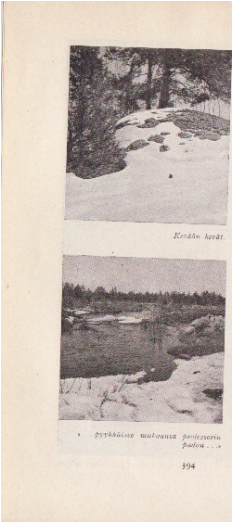
«... No köipyi sinne hollakoon tarumattoman epämääräisyyden...»

metsäritarrain välissä kuin Tapiolan säteilyssä lumipalatsissa
ja pienen matkan päälle pitäjän oli kuin tarumattoman oivan
suulla. Kozkaiden, luten väyrelleminä petäijien viläise näkyi
kerman keltävä länsivaas hienon hienossa säleherässä kääru-
hormustaan ja tie häipyi sinne hottavaan tarumattoman epämää-
räisyyteen. Varjot siveivät yhäkin olevat esteitä, mutta kiviä,
mihin sattui auringon valo, bohti laakassa kollaalustassaan, jotta
olisi odottamur pyhäinysten astuvan esiin ruomaan ihmisleinnalle
sulahan sanonaa.

Kunä katsemin huokailtiin pakkesten ankarausta, että su-
loisimmat olivat vihdon ensimäiset keestä emustavat suojat.



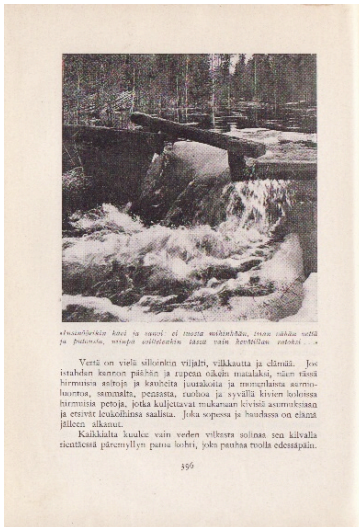
Pieni koski runsaan lumisateen jälkeen.



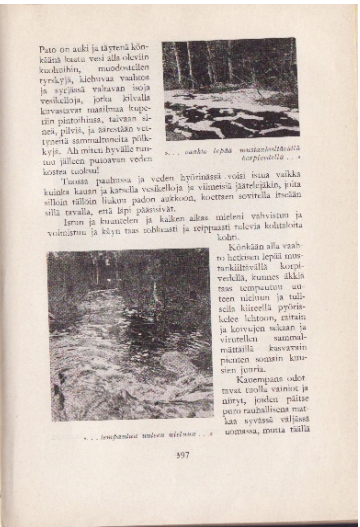
Lumi väpui alennukse, pöytä pöytä...
 Hirtin hirtin...
 Pöytä...
 394



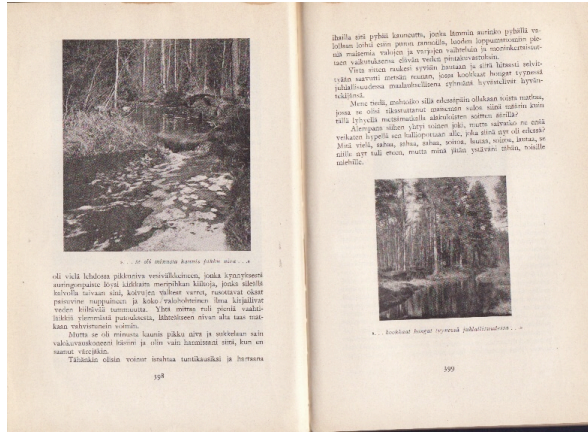
Vihahin ilmeistävät ensimäiset...
 Tanssi...
 Mutta...
 Pato...
 395



Pato on auki ja virtesi...
 Tuo...
 Korkin...
 396



Pato on auki ja virtesi...
 Tuo...
 Korkin...
 397





Edellisen sivun lopussa: *Puro*-valokuvaesseen kuva “...se oli minusta kaunis pikku niva...” (kuvattu 1914–1915, julkaistu 1925), Uskalinjoki, Virrat, SVM / WSOY:n kokoelma.

Yllä: *Puro*-valokuvaesseen ulkopuolelle jätetty otos (1914), Uskalinjoki, Virrat, SVM / WSOY:n kokoelma.